قضايا الشعر المعاصر

نازك الملائكة

قضايا الشعر المعاصر

منشورات مكتبة النهضة

الطبعة الاولى ١٩٦٢

الطبعة الثانية ١٩٦٥

الطبعة الثالثـــة ١٩٦٧

الإهداء

إلى السيد الرئيس

جمال عبد الناصر

تقديراً لإيمانه بالأمة العربية وجهاده في سبيلها

نازك

ملاحظة أنا [illegible]

١٨/١١/٧٠ سنة رابعة

المقدمة

بقلم الدكتور عبد الهادي محبوبة

اعتادت السيدة نازك الملائكة ، امّا ان تقدم لكتبها بقلمها ، كما فعلت في ديوانها « شظايا ورماد » المطبوع في سنة ٩٤٩م ، او أن تكلّف احد اعضاء اسرتها ليقدّم لها على اساس الصلة الشخصية التي تربطها به ، كما عملت في ديوانها الاول « عاشقة الليل » الذى طبع فى عام ٩٤٧ م ، حيث قدمت له اختها الاصغر السيدة احسان ، وكانت يومذاك تلميذة في الثانوية .. وها هي اليوم تبدى رغبتها في أن اقدم لكتابها هذا بنفس الدافع العائلي الذى يربطنا معا تمشيا مع العادة التي درجت عليها .

امّا سبب اتخاذها هذا المسلك فهي انها ، كما قالت : « لاتؤمن بجدوى المقدّمات الادبية ، لان الكتاب ، اى كتاب ، ينبغي ان يعتمد على قيمته الموضوعية » .. وهو مسلك ــ كما يبدو لنا ــ سليم الى حد كبير اذا كان الغرض من المقدّمة التعريف بالمؤلف والكتاب ، او أن تكون تقدية فتشير الى محاسن الموضوع او مساوئه او اليهما معا . الا ان القصد منها ــ كما نعرف ــ غير ذلك ، ولربّما كان مقتصرا على ايجاز اهم النقاط البارزة في

الكتاب وعرضها على جمهور القراء بأسلوب يسهّل لهم الاطلاع السريع عليه ، والافادة المتوخاه منه . واذا عمد المقدّم الى الزيادة في الفائدة فعليه ان يمهد لتلك النقاط المهمة بما يصلها بماضيها ، وان يطعّمها بما يوضحها ويجليها ، وان يضيف اليها موجز رايه ليتم النفع بها .. وعلى هذا الاساس من تحديد مسؤولية المقدم وتعيين واجبه فيما يعرض ويرى تتقدم بالخلاصة الآتيــة :

١) (تتعرض الفنون على اختلافها الى هزّات تطورية عنيفة مثلما تخضــع الامم وسائر الاجناس الى تطورات تقدمية حاسمة) ويعنى المختصون بدراسة هذه التغيرات فيولونها استقراء وتمحيصا ، ويمعنون في البحث عن منابعها واسبابها ، وتتائجها وأهدافها .. ولا تقلّ عناية المولعين بالفنون والاداب بتسجيل أيةظاهرة جديدة تطرأ على ناحية فنية معينة عن رجال العلوم الاخرين، ولربّما فاقتهم حماسا وتوسعا في البحث عن جذور هذه الهزة وعن اغراضها وأهدافها ، لما لها من علاقة وثيقة بتطور الفكر الانســاني ، وفضــل كبير عــلى رقيّه .

وشعرنا العربي ـ بين الآداب والفنون الجميلة العالمية ـ كان ولم يزل في طليعة فن القول من حيث معانيه وأساليبه ، من حيث مضامينه واغراضــه وصور التعبير فيه ،ثم من حيث موازين عروضه وقافيته وتنوع أشــكاله ، فقد دلّتنا المجموعة الضخمة من الدواوين المطبوعة والمخطوطة التي ورثناها عن العصر الجاهلي والاسلامي ، على مدى الخصب الذهني والعاطفي ،والثراء اللغوي والتعبيري ، الذي كان يتميّز به الشاعر العربي خلال العصور الفائتة حتى في شعر المناسبات ، وفي ادب القصور والبلاطات .

وقد تعرّض شعرنا العربي هذا الى انواع من الهزات التجديدية لما فطر عليه الذوق العربي من استعداد وامكانية للتطور ، كان منها ما يتصل باغراض الشعر ومحتوياته ، ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله .وهذا ما سنشير اليه فيما بعد ـ على ان لايّة اتجاهة فنية جديدة دلالتها وأثرها وبخاصة هذه الحركة

وأمثالها ، ممّا ألّف الكتاب للاحاطة بـه ، وتنسيق قواعده .. كيف لا ؟ والشعر في مقدمة الفنون التي تصوّر لنا وجدان الامـة وألوان حياتهـا ، وترسم لنا الملامح الشخصية لافذاذها وشعرائها ، كما تبين لنا ــ في الوقت ذاته ــ عن مدى النشاط الذهني والوجداني الذي تبذله في معترك الحياة ، لاعلاء شأن الانسان ورفع مستواه .

ومن ناحية اخرى فان الشعر كظاهرة لا يثبت أمام الانسان المتغيّر في مثله وتقييمه لظواهر الوجود ، فلا بدّ أن يواكبه بطئـا وسرعة ، عمقـا وسطحية ، تركيبا وبساطة . ولسنا بصدد البحث عن الانسان كيف ومتى يجتاز هذه المراحل الحضارية ، ولكنا نريد التأكيد على مدى الارتباط بينهما مـن وجوه كثيرة .

فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الانسان يبدأ بسيطا ــ كغيره ــ ثم يتعقد تدريجا بتعقد حياة انسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضمونا من ناحية المعاني وأبعادها اتساعا وعمقا ، ويتكاثف شكلا من ناحية الاساليب وجودتها لغة وصياغة ، مـن ناحية انتقاء الالفاظ ودقّة رصفها ورقتها ، ورتابة موسيقاها . وبهذا كانت لغات الامم وآدابها في مرحلة بداوتها وجاهليتها اقل الفاظا وابسـط محتـوى .

ان هذا التعقّد المأنوس ، غير المتكلّف ، لدليل عـلى رقي الفكر والعاطفة معا ، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدّمها . وبهذا تتكاثر الاسماء والمسميات ، وتتشابه الدلالات والمدلولات حتى لتختلط ببعضـها أحيانا ، فتكون مهمة الدارس المفكّر التمييز بين المتشابه والمختلط من الالفاظ والمعاني ، وتصبح فضيلة العبقري اكتشاف المعنى الاصيل والاهتداء الى اللفظ المناسب له، وهو مايسمّى فيعرف الفن ابتداعا وسموا في الخيال.

وقد عاش العربي ، أول ما عاش ، حياة أدنى الى البساطة في التحضر ، وليس هو فحسب ، لان حضارة الانسان آنذاك كانت لم تتزايد بعد فـي متطلباتها حتى تتعقد ، ومظاهر الترف المعاشي لم تتعدّد في معطياتها حتـى

تتزاحم . وبهذا كان مضمون كل شيء ساذجا ، وكان القصيد العربي يحتوي على مضامين عدة ، وكان الشاعر يتنقل بين هذه الاغراض المتنوعة لتأليف القصيدة ، جاعلا من البيت وحدة مستقلة الاداء والاعراب قدر الامكان ، ليدل على براعته في الايجـاز .

ولما اتسعت أبعاد حضارته ، وتعددت صورها ، كان لا بد للمضمون أن يتوسع ويطول ، وبذلك ضاق صدر القصيدة أن ينفسح لاكثر من غرض واحد اذا استوعبه الشاعر وأجاد تحليله وتصويره ، وسواء انتقل الى غيره أولا ، طالت وملّها السامع والقارىء ، وخرجت عن المعدل المألوف الى دائرة الملاحم القصصية والاراجيز التعليمية .. وبذلك استبدل تنقّلـه بيـن المضامين الى تنقل بين الاوزان المختلفة تارة ، أو بين ضروب الوزن الواحد أخرى ، ومن قافية لغيرها بقصد التنويع تارة أخرى . وحاول ــ احيانا ــ الخروج على الوزن والقافية معا فعادت به طبيعة الشعر العربي الى واقعها أخيرا .. وفي هذا التنقل والتنويع ــ على اختلافه ــ ما فيه من دُلالات نفسية وفنية واجتماعية للشاعر والقارىء والسامع تكشف عن مستوى الحضارة الذي بلغته الامة .. لذا كانت مسرحيات شوقي طريفة مقبولة ، بينما جاءت ترجمات البستاني لالياذة هوميروس والزهاوي لجحيم دانتي عقيمـة مملولة .

ومن جهة اخرى فليس صحيحا ان الشعر العربي وما يعتمد عليه مـن مقاييس النقد الادبي معايير ثابتة متحجّرة كما وصمه بعضهم[1] . ولعلّ في تسمية الاوزان بالبحور ما يوحي لنا بالسطح الواسـع ، والعمق الهائل لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب ، فضـلا عـن المعنى المعـروف .

وآية ما ندعيه في مرونة الاسس النقدية فـي أدب العرب ، وخصـب

---

(1) ادونيس : الشعر العربي ومشكلة التجديد ــ مجلة شعر العدد : ٢١ ــ ٢٢ سنة ١٩٦٢م .

الذهنية العربية ، وقابليتها التطورية ما عرفناه من تجديدات في المضمون والشكل طرأت على الشعر العربي بعيد تاريخه المسجل وبفترة وجيزة : فلم يمر عليه قرن واحد حتى دخلته أغراض جديدة بظهور الاسلام ، ووجدنا الشعر السياسي مثلا عليه . ولم تمر مائة عام أخرى حتى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بعصر الشعراء المحدثين قبال القدامى لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة في الصياغة وأساليب التعبير على يد أبي نواس وأبي تمام، وبشار بن برد ومسلم بن الوليد ، وابن المعتز وابن هرمة والشريف الرضي وسواهم [٢] .. وفي الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد في العروض بدأ بها ابو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله [٣] .. كما حاول هو وآخرون الخروج على قاعدة القافية الموحدة [٤] . وأمعن بعضهم في التحرر من عمود الشعر فقال أبياتا من غير قافية [٥] .. بينما حدثت حركة في الشكل دفعت اليها الآفاق الحضارية الجديدة ، قام بها شعراء الموشحات في الاندلس . وهي انطلاقة تطورية خرج بها اصحابها على سنن الشعر القديم فنوعوا الاوزان والقوافي في القصيدة الواحدة وكان لها أثرها في كل حركة تجديد جاءت بعدها .

ثم مرت بأمة العرب قرون عجاف رزحت طوالها تحت نير الاستعباد فأصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار ، وما أن استيقظت حتى قويت واستعادت مكانتها الحضارية والفكرية ، وشمل حياتها التجديد ، وبخاصة حينما اطلعت على أدب الغرب فأقتبست منه وتأثرت به ، فكانت أول ظاهرة تجديدية في دواوين الشعراء من مهاجري سوريا ولبنان الى امريكا في أوائل هذا القرن ، وقرأنا لهم صنوفا متنوعة في أفانين من الشعر أمثال : ايليا ابو ماضي ، جبران خليل جبران ، فوزي المعلوف ، نقولا فياض،

---

(٢) الآمدي : الموازنة ـ ١٣ والجرجاني : الوساطة ـ ٣٨ .
(٣) الاصفهاني : الاغاني ج ٣ ـ ٢٥٤ .
(٤) ابن رشيق : العمدة ج١ ـ ١٢٠ وابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٢٧٨ .
(٥) الباقلاني : اعجاز القرآن ـ ٥٩ .

نسيب عريضة وغيرهم .

ثم تلتها حركة « الشعر الحر » في أواخر النصف الاول من القرن نفسه ، وفي يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الاول من سنة ١٩٤٧ بالذات .. ففي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له ، في قصيدة بعنوان ــ الكوليرا ــ وقد كانت التجربة التي انفعلت بها الشاعرة فأستوحتها وصورتها هي أحداث ــ الهيضة ــ التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك ونشر الوباء أجنحة الموت المفجع على ربوعها .. وكان يوما مشهودا في منزل الشاعرة وعند الاسرة بكامل شخوصها ، من الاب الاديب الباحث الاستاذ صادق الملائكة الى الام الشاعرة المعروفة ام نزار الى الاخوة احسان وسها وعصام ونزار ، كما رواه لي دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها ، وهو سجل للمحاورات والاحداث التي تجرى بين اعضاء الاسرة في مناسبات خاصة ، وفي أوقاتها المعينة .

ولعل من المفيد أن اقتطف منه ما يلي :

تدخل « نازك » غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول :هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس ــ شظايا ــ«×» .

فتجيب « احسان » :ان عشاق الشعر الاوروبي سيفهمونها ولا شك .

ابو نزار : ما هذا الشعر الجنوني ، انه هذيان ، أين الوزن ، أين القافية، ما معنى الموت ، الموت ، الموت ؟!

نازك : هل تعني انك لم تفهم فكرة القصيدة .؟

أبو نزار : الفكرة تصويرية لا بأس بها ، ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه ، اسألي امك .

أم نزار : لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها : انها أشبه بالشعر المنثور مع انها لا تخلو من وزن غريب .

(×) كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثم عدلت الشاعرة الى تسميته بـ (شظايا ورماد) بعد ذلك

احسان لنازك : اكتبي عليها أنها من الوزن الفلاني ليصدقوا .

نازك : لقد قلت لك ان الجمهور سيضحك مني ولكني ـ مع ذلك ـ واثقة ان هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي .

أبو نزار : من يقرأها ؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحترى ؟ انك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي ، فأنت واحدة ، والامة ملايين .

نازك : قولوا ما شئتم ، اقسم لكم اني اشعر اليوم بأني قد منحت الشعر العربي شيئا ذا قيمة .

نزار : ان العمل الذى يقابل باختلاف عظيم في الرأى لا بد أن يكون عظيما .

بهذا القدر اليسير اكتفي ، وقد نقلت ما رأيته متصلا بالموضوع من محضر الجلسة التي حوت نقاشا طويلا وحوارا عنيفا ، تاركا للمؤلفة أن تنشر وقائع مذكراتها الممتعة كاملة ، ليطلع عليها القراء .



لقد استجاب العروض العربي لهذه الحركة التطورية الجديدة . وشاعت في الاوساط الادبية وتلاقفها شعراء الشباب بعد نقد مر وسخرية لاذعة .. والذى يغلب على ظننا ان حركات التطوير تلك انما كانت بدافع الرغبة الى الجديد وليست تخلصا من قسوة عمود الشعر وصرامته ، والا ما ذهب « المعري » وغيره الى الزيادة في القيود فالتزم في القافية مالا يلزمه العروض به، وآثرها في «لزومياته وكذلك في فصوله وغاياته» ،حتى لكأنها وسائل للاداء كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه .. كما نعتقد بأن حركة الشعر الحر هذه انما هي مرحلة تطورية لعروض الشعر العربي وليست مقتبسة عن الشعر الغربي كما توهمها بعضهم [٦] وان كانت تشبهه

---

(٦) خليل مطران : مقدمة اطياف الربيع لابي شادى سنة ١٩٣٣م .

في بعض الوجوه ، اذ ليس كل شبيه مستمدا من شبهه ، وكان بعض انصارها ممن قرأ ادب الغرب وأفاد منه وادعى الاخذ عنه.. وانما لم تعالج «المضمون» وان كان هو الحاجة الملحة التي دفعت الى اختراعه [٧] ، ولم تدرس « وحدة الموضوع » وان كانت هي الحافز القوى الى ابتداعه [٨] .. وعلى ذلك فان كل ما وصلنا من تجديد وتنويع في الاسلوب والشكل منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان في مدرسة شعراء المهجر في امريكا او في جمعية « أبولو » في القاهرة انما هي ارهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذى كان بمنزلة رد الفعل لبعض أنواعها ، والذي ابتنى قواعده على أسس فنية خاصة في العروض العربي لا يتعداها ..

ونميل أخيرا الى القول : بأن هذه الحركة انما هي عودة بالشعر العربي الى اوزانه العروضية حيث جعلت من ــ التفعيلة ــ أساسا تعتمد عليه في بناء البيت بعد أن نزع فريق من الشبان الى التطرف في التحلل منها ، وظن الشعر نثرا ، ونظم المقطوعات المنثورة ودعاها شعرا وأضاع بذلك عنصرا أساسيا من أول خصائص الشعر ، وهو موسيقى التفعيلة ، لان الوزن والقافية ــ كما نرى ــ ليسا قيدين في الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما وانما هما خاصتان من أهم خصائص الشعر الجيد ليتميز بهما عن النثر الفني .. فهي ــ حركة الشعر الحر ــ دعوة الى الحرية فى اختيار الاوزان العروضية لا التحرر منها أو التحريف فيها اعتقادا منها بأن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلى عنها الشعر الا ويستحيل نثرا .

ولعل في وصف هذا اللون من الشعر « بالحر » دون التحرر ومرادفاتها مثلا ما يشعر الباحث بضرورة الالتزام بالوزن والقافية ، ولكنه التزام من نوع جديد : فيه حرية للشاعر ضمن حدود « بحور » معينة يتميز بها الشعر عن النثر ، ليس في الموسيقى وحسب ، اذ هي حاصلة فيها وان اختلفت في نوعها ومقدارها .. التزام في بحر من البحور وحرية في عدد تفعيلات الشطر

(٧و٨) المصدر السابق نفسه

من البيت في القصيدة الواحدة • ثم التزام في القافية وحرية في تنويعها في القصيدة نفسها •• فليس « الشعر الحر » ابتداع بحـور جديدة ، أو تحررا من قيد القافية ، ولا امتزاجا بين بحور مختلفة أو التنويع فيها [٩] لان الوزن والقافية ايقاع لا يريد دعاة « الشعر الحر » فقدانه وانما يحرصـون أشد الحرص على الرتابة فيه ، وعلى تكرار النغم الذي يحدثه •

ومزية هذا الكتاب لا تنحصر في تحديد مفهوم « الشعر الحر » الذي اختلف في تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلا عـن الشعراء المجددين ، وانما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة في فصول مطولـة ودعت العروضيين والشعراء الى دراستها ، فاذا صحت اصبحت جديرة بـأن تثبت فصلا في كتب العروض العربي الذى لم يتناول ــ بطبيعـة الحال ــ هـذا الاسلوب المعاصر في الوزن •

وليس ذلك فحسب ، وانما قدّمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عـن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جدية في سنة ١٩٤٩م ثم درست اسبابه الاجتماعية كما تمثلتها هي وكرست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم فلا يقعون في الاخطاء • والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر الذى ينشر اليوم حافل بالغلط العروضي والسقطات ، غير أنها تشعر ــ في يقين ــ أن هذا الغلط لن يستمر ، لان شباب الجيـل القابـل سيكون اكثر فهما وتذوقا لاسرار اللغة العربية والاوزان الشعرية ، كما خصصت المؤلفة فصلا طويلا للاخطاء العروضة الشائعة ، صنفتها فيه الـى أصناف ، وضعت لها عناوين مميّزة ، مثل : الخلط بيـن التشكيلات ، ومستفعلان في ضرب الرجز ، وغير ذلـك •

والكتاب ــ فضلا عن هذا ــ دعوة الى تطوير أساليب النقد العربي بحيث يساير الشعر المعاصر وبالتالي الحياة المعاصرة نفسها ، وهـذه الفكرة

(٩) ابو شادى في كتاب : جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث صـفحة ــ ٥٢٨ لعبد العزيز دسوقي : ط الرسالة سنة ١٩٦٠م •

ترد على صورة دعوة فعلية أحيانا نجدها مبثوثة في عناوين الكتـاب ، ولا سيّما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد على صورة فصول في النقد تحاول فيها الكاتبة ان تطور تلك الاسس التي تدعو اليها والتـي تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة في النقد الادبي •

اما الفصول التي تضع أسسا جديدة في النقد فيمكننا التنبيه اليها، وهي:

أ ـ هيكل القصيدة : وفيه تدرس القصيدة العربية على أساس بنائها لا على اساس موضوعها • وفي هذه الدراسة تمييز دقيق بين الموضوع وبناء القصيدة ، وقد انتهت فيه الى وجود ثلاثة أنواع من الهياكل ، أطلقت عليها: الهيكل المسطح ، الهيكل الهرمي ، والهيكل الذهني ، وجاءت بمثال مفصل من كل صنف • والذي يلاحظ أن الكاتبة وضعت كثيرا من الاصـطلاحات الجديدة التي يحتاج اليها الناقد المعاصر ، مثل : الكفاءة ، التماسك، الصلابة، ومثل : الاوزان الصافية والممزوجة ، ومثل : التشكيلات وتريد بها الشـكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر ، وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد ، ولم يضع له القدماء اسما • ومثل : التكرار البياني واللاشعوري والموسيقي •

ب ـ الفصلان البلاغيان عن « التكرار » في الشعر الحديث • وهـي محاولة جديدة كل الجدة في اقامة بلاغة عربية على أساس الشـعر المعاصر ، ذهبت الكاتبة فيهما الى انالبلاغة ينبغيان تتطور موضوعاتها بحيث تستوعب ما جد من أساليب في لغتنا • وكل من تتبع ما ورد عن التكرار في أدبنا القديم وكتبنا البلاغية يرى بوضوح أن هذين الفصلين جديدان في موضـوعهما ؛ فقد قسمت في الفصل الاول التكرار ، بناء على ملاحظاتها للشـعر قديمـا وحديثا : الى تكرار الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار العبارة ، وتكـرار المقطع • وأتت بأمثلة ، وضعت على أساس استقرائها لها ، شبه قواعد جمالية، لهذا التكرار • وبحثت في الفصل الثاني معاني التكرار ، كمـا بدت لهـا ، فقسّمتها الى تكرار بياني ، وتكرار لا شعوري ، وغيرهما وجاءت بلفتات جديدة تستحق الدراسة •

جـ ـ ولعل أبرز الفصول ـ بعد ذلك ـ هو الفصل المعنون بـ «البند ومكانه من العروض العربي» وقد ذهبت فيه الكاتبة خلافا لمن سبقها ممن درسوه الى : انه شعر ذو وزنين لا وزن واحد كما توهم دارسوه ، وأثبتت ذلك بالاستشهاد ، ثم وضعت عروضا كاملا لهذا اللون الطريف من الشعر الذي شاع في العراق خلال القرون الثلاثة الفائتة . والذي نظنّه ان هذا الفصل سيثير مناقشات من قبل المعنيّين بالنقد والشعر معا .

د ـ ومن مزايا الكتاب التي تلفت نظر الباحثين ـ أخيرا ـ موقف المؤلفة من استيراد النظريات الاوروبية وتطبيقها على الشعر العربي ، وقد فصلت هذا الموضوع النقدي الدقيق في فصل « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية » وتوصلت الى أن قواعد النقد العربي الاساسية ينبغي ان تنبع من البيئة العربيّة ومن طبيعة الشعر العربي لا أن تستورد من خارج محيطهما .



وبعد : في الوقت الذي نكبر فيه رائدة الشعر الحر فيما اهتدت اليه من قواعد لحركة التجديد الشعرية ، ولما ابتدعته من مصطلحات ، وتوصلت اليه من نتائج تعتبر ثروة لغوية وأدبية في النقد العربي ، نختلف معها في نقاط عدة نكتفي بايجاز اثنين منها :

١ ـ المفارقة في مصطلح (الشعر الحر) :

ووجه المفارقة في هذا الاصطلاح انه ينطوي على تجديد في الشعر ولكننا اذا أمعنا النظر فيه نجده لم يزل يحتفظ بتعريفه عند نقاد الادب منذ عهد قدامة بن جعفر بأنه القول الموزون المقفّى الذي يدل على معنى [١٠] .. وانه تجديد نحو الحرية في الشعر ، ولكننا اذا استقرأنا ما نظم فيه نراه لم يخرج على عمود الشعر الذي حدّده « المرزوقي » في مقدمته لشرح ديوان الحماسة[١١] . وهو ـ الشعر الحر ـ بنظر مبدعيه سبيل لانطلاق الشاعر

---

(١٠) بن جعفر : نقد الشعر ـ ١٣ ط الاولى القاهرة سنة ١٩٣٤م .

(١١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ط مصر سنة ٩٥١ صفحة ـ ٩ .

من قيود شكلية تعوق خياله عن الابداع والاسترسال ، وتصدّ لسانه عن التعبير والتصوير ، غير انه برفع تلك القيود قد فرضوا عليه قيودا معنويّة قاسية في سبيل أن يكون ما يقوله شعرا ما دام الشعر نغما ملحنا ،وليس موسيقى فحسب •

٢ ـ تجريد النثر من الموسيقى : في معرض الموازنة بين النثر والشعر في الفصل الذي تحدّثت به المؤلفة عن « قصيدة النثر » انتهت الى (أن الموسيقى ملازمة للشعر لا له) • والذى نعرفه ان للنثر الفني موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها ، ذلك التوازن الذى هو أقرب الى الوزن في الشعر ، وذلك السجع الذى هو أشبه بالقافية فيه ، مما يدلنا على انه الاصل الذي ارتقى منه الشعر ، كما كان الرجز هو الحلقة ألوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة • على ان هذا الطراز من البيان العربي قد جفاه المجددون من الكتاب أيضا حتى ولو كان عفويّا غير متكلّف ، وناله من التعريض والتنديد ما نال الشعر الموزون المقفى ••

فالتفعيلة ـ كما هو واضح ـ موجودة في النثر وبخاصة الفني منه • والموسيقى توجد فيه كما هي في الشعر ، الا أن في الوزن موسيقى لانجدها في غيره بله في عدمه حتى ليخيّل الينا ونحن ننشد قصيدة موزونة ، ان في الوزن شيئا أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها ، هو نغم المعنى الذي كان صداه الوزن •

ولعلّ هذا هو الذى ألصق الوزن بالشعر لانه غناء في الاصل ، وجعله من خصائصه وميزاته ، ليس في لغة العرب وحسب وانما في لغات الامم جميعها ، والا فلماذا اهتدى السمع المرهف الى القافية ، وناشد انسجامها مع الوزن والمضمون ولم يكتف بالوزن مثلا ؟

والله نسأل أن يلهمنا السداد ويهدينا الرشاد •

القِسمُ الأوّل

في الشِعر الحرّ

الباب الأول

الشعر الحر باعتباره حركة

- بدايته وظروفه
- جذوره الاجتماعية

الفصل الأول

بداية الشعر الحر وظروفه

البداية

كانت بداية حركة الشعر الحرّ سنة ١٩٤٧ ، في العراق • ومن العراق، بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدّت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت ، بسبب تطرّف الذين استجابوا لها ، تجرف اساليب شعرنا العربي الاخرى جميعا •

وكانت اول قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا» [١]، وسأدرج بعضها فيما يلي وهي من الوزن المتدارك (الخبب) :

---

(١) نظمتها يوم ٢٧ــ١٠ــ١٩٤٧ وارسلتها الى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في اول كانون الاول ١٩٤٧ وعلقت عليها في العدد نفسه . وكنت كتبت تلك القصيدة اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذى داهمها . وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد ساقتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر .

طلع الفجر
أصغ الى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر ، اصغ ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات ، عشرونا
لا تحص ، أصخ للباكينا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى ، موتى ، ضاع العدد
موتى ، موتى ، لم يبق غد
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة اخلاد لا صمت
هذا ما فعلت كفّ الموت
ألموت الموت الموت
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسـخها بغداد في اول كانون الاول ١٩٤٧ ، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (ازهار ذابلة) وفيه قصيدة حرّة الوزن لـه مـن بحر الرمل عنوانها (هل كان حبا) وقد علق عليها في الحاشية بأنها من (الشعر المختلف الاوزان والقوافي) وهذا نموذج منها :

هل يكون الحبّ انـي
بتّ عبدا للتمني
ام هو الحبّ اطراح الامنيات
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاء العين في العين انتشاء
كانثيال عاد يفنى في هدير
أو كظلّ في غدير

على ان ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور ، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتي هو التعليق الوحيد على هذه النقلة في أسلوب الوزن. ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعرا حراً على الاطلاق .

وفي صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديواني (شظايا ورماد) وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرة ، وقفت عندها في مقدمة الكتاب المسهبة واشرت الى وجه التجديد في ذلك الشعر ، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين ، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات .

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق ، واثيرت حوله مناقشات حامية في الاوساط الادبية في بغداد . وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبأون للدعوة كلها بالفشل الاكيد . غير ان استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك ، فما كادت الاشهر العصبيّة الاولى من ثورة الصحف والاوساط تنصرم حتى بدأت قصائد حرةالوزن يكتبها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها الى الصحف . وبدأت الدعوة تنمو وتتّسع .

وفي آذار ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرّة الوزن ، تلا ذلك ديوان (المساء الاخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠ ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠ وتتالت بعد ذلك الدواوين ، وراحت دعوة الشعر الحرّ تتخذ مظهرا اقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرا قاطعا ليستعملوا الاسلوب الجديد .

الظروف

كانت لحركة الشعر الحرّ ظروف معرقلة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعرا . بعض تلك الظروف عامّ يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة اجمالا ، وبعضها خاصّ بالشعر الحرّ نفسه .

اما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحرّ ، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة ، قد بدأ لدنا ، حيِيّا ، متردّدا ، مدركا انه لا بدّ ان يحتوى على فجاجة البداية ، فلا بدّ له من ذلك ،لانه ،على كل حال ، «تجربة» ،ولن يعفيه اخلاصه وتحمّسه من ان يزلّ أحيانا ويتخبط . ذلك ان مثل هذه الحركات الادبية التي تنبع فجأة ، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية ، لابدّ ان تمرّ بسنين طويلة ، قبل أن تستكمل أسباب النضج ،وتملك جذورا مستقرّة ، وتلين لها أداتها ، وليس من المعقول ان تولد ناضجة ، وانما تبدو عيوبها كلّما ابتعدنا عنها وأوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج ثقافاتنا واتساع آفاقنا .

واما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحرّ حركة جديدة جابهها الجمهور العربى اول مرة في هذا العصر . نقول هذا ونحن على علم بما يذهب اليه بعض الباحثين الافاضل من انها تجد جذورها في الموشحات الاندلسية ، وفي البند الذي ابدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين او قبلهما بزمن يسير .

اما الموشحات الاندلسية فأن المشهور المحفوظ منها يقوم على اساس المقطوعة ، ويحافظ على طول ثابت للاشطر ، وحتى اذا تساهل بعض التساهل في الطول ، فأن ذلك يجرى في حدود معينة تجعل الموشح ابعد ما يكون عن الشعر الحرّ . وانما الشعر الحرّ شعر تفعيلة ، بينما بقي الموشح شعرا شطريا . وسوف نبسط ذلك في موضعه من الكتاب .

واما البند فالمعروف انه اسلوب مجهول لدى الجمهور العربيّ ، ولم يكتبه الا شعراء العراق ، وانا شخصيا لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٣ ، على قوة اهتمامي بالشعر العربي . وذلك طبيعي منتظر ، فلا كتب العروض تشير الى البند ، ولا كتب الادب المتداولة ، ولا مدرّسو الادب يذكرونه في صفوفهم . ثم ان كبار الشعراء في عصور الادب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه ، وانما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون ، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامّي للمراسلات الاخوانيه الظريفة نقول ذلك كله لا لننتقص من قيمة البند

الجمالية ، وانما لنبين ان الشعر الحرّ لم يتحدّر منه من جهة ، وان وجوده لم يساعد الجمهور العربي على تقبل حركة الشعر الحر حين قيامها من جهة اخرى . وليست العبرة بوجود نمط من انماط الشعر ، وانما العبرة في معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر في اتجاهاتهم .

ولعلّ ابرز الادلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا ،ان اغلبية قرّائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها ، وبينهم كثرة لا يستهان بها تظن أن الشعر الحرّ لا يملك من الشعرية الا الاسم فهو نثر عادي لا وزن له .

تلك هي الظروف الخاصة للشعر الحرّ . ولا يخفى أن الحركة الادبية التي تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الادب الذي يتطور متدرّجا . ذلك انها لا تملك قواعد تستند اليها ، ولا أسسا تجرى وفقها بحيث تأمن الخطأ والزلل . وانما لابدّ لاتباعها ،وهم يسندونها ويرفعون صوتها ، من مجازفة وتضحية . وانه لموجع للشاعر المخلص لفنّه ، ان يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميدانا جديدا قد يقضي على شاعريته ، ان يؤدى بسمعته الشعرية التي جهد لبنائها وسهر .

وتنيجة لهذه الظروف العامة والخاصة ، يسهل ان يسقط المبتدئون من الشعراء في التشابه والتكرار المملّ ، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار ، لا عن تقليد واع ، وانما على صورة لاواعية . ذلك ان السنن الوحيدة الموجودة هي قصائد الآخرين ، وهي ما زالت قليلة نسبيًا . والمعروف ان الشاعر الذي يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لايستطيع ان ينجو من السقوط في « معارضة » معانيها وجوّها وحتى سقطاتها ايضا . وقد كان هذا احد وجوه الخطر الكثيرة التي تضمنتها حركة الشعر الحرّ حين قيامها اول مرة . وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحرّ الذى يكتبه الناشئون ، فلم يعد من النادر ان تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها والفاظها وأجوائها وأخيلتها . وان الخطأ في شعر الواحد ليسري سريانا مدهشا

في شعر الآخرين وكأنه بات سنة تحتذى لا خطأ ينبغي تحاشيه •

على ان مشاكل حركة الشعر الحرّ لم تقتصر على مزالق الظروف وانما جاءتها من جهات أخرى سندرسها في الفقرة التالية •

المزايا المضللة في الشعر الحر

تبدو الأوزان الحرّة ،وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهّل على الشاعر مهمة التعبير ، وتهيىء له جوا موسيقيا جاهزا يستطيع ان يمنحه قصيدته دونما جهد كبير • والحقيقة التي سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لا تخدعه المظاهر ، ان ما يبدو لنا اول وهلة مزايا في الاوزان الحرّة ينقلب حين نفحصه الى مزالق خطرة • وهذه المزالق قادرة على ان تخلق من امكانيات الابتذال والرخاوة في الشعر الحرّ ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقا محقّا على شعره• ان اقل تهاون من جانب الشاعر يكفي لدفع القصيدة الى درك الابتذال وعاميّة اللين •

وسوف تتناول هذه المزايا الخادعة في الشعر الحرّ فيما يلي وهي ثلاثة :

(أولا) الحريّة البراقة التي تمنحها الاوزان الحرّة للشاعر • والحق انها حريّة خطرة • ان الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لاشطره ، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية • فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبّه السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه ولا عدد معينا للتفعيلات يقف في سبيله ، وانما هو حرّ ، حرّ ، سكران بالحرية ، وهو، في نشوة هذه الحرية ، ينسى حتى ما ينبغي الا ينساه من قواعد ، وكأنه يصرخ بآلهة الشعر : « لا نصف حريّة ابدا • اما الحرية كلها أو لا ! » وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتّزان ووحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة •

(ثانيا) الموسيقية التي تمتلكها الاوزان الحرّة ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته • انها سُعْلَاة الشعر الحرّ الخفية ، وفي

ظلها يكتب الشاعر احيانا كلاما غثا مفككا دون ان ينتبه ، لان موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب • ويفوت الشاعر ان هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره وانما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه، يزيد تأثيرها ان الاوزان الحرّة جديدة في ادبنا ولكل جديد لذة • وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الاوزان الحرة وبالا على الشاعر ، بدلا من ان يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها •

(ثالثا) التدفق ، وهي مزية معقدة تفوق المزيتين السابقتين في التعقيد • وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الاوزان الحرّة ، فانما يعتمد الشعر الحرّ على تكرار تفعيلة ما مرّات يختلف عددها من شطر الى شطر • وهذه الحقيقة تجعل الوزن مندفقا تدفقا مستمرا، كما يتدفق جدول في ارض منحدرة، وهي كذلك مسؤولة عن خلوّه من الوقفات • والوقفات ، كما يعلم الشعراء ، شديدة الاهمية في كل وزن ، ولا يدرك الشاعر مدى ضرورتها الاّ حين يفتقدها في الشعر الحرّ • انه اذ ذاك مضطرّ الى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لتجنب «الانحدار» من تفعيلة الى تفعيلة دونما تنفس • ولنلاحظ اسلوب الوقوف في اوزان الخليل وتقارنه بما يقدّمه الشعر الحرّ من امكانيات في هذا الباب•

ان البحور الستّة عشر ذات الشطرين ، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارمة لا مهرب منها ، فتنتهي الالفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميّزه عن البيت التالي • اما الشعر الحرّ فانه لا يملك اية وقفات ثابتة ، وانما يترك فيه الشاعر حرّا ليقف حيث يشاء • ومعنى ذلك ان الشاعر ، في الشعر الحر ، ليس ملزما أن ينهي المعنى عند آخر الشطر ، وانما يجعل من حقه ان يمدّ المعنى الى الشطر التالي او ما بعده • وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يملي ذوقه • ومن هنا ينهض المشكل• لقد ثبت لنا ان اغلب الشعراء الناشئين الذين كتبوا الشعر الحرّ كانوا دون مستوى هذه الحرية التي اعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقّف ، فكان المرء ، وهو يقرأ شعرهم ، يجري في معترك لاهث لا راحة فيه • وما من شك

في ان الناضجين من الشعراء يقدّرون عظم المسؤولية التي تلقيها الحرّية على عواتقهم • ذلك ان هذا الوزن الحر لا يقدم اية مساعدة وانما يقع العبء كله على سياق المعنى ، وارتباطات الالفاظ في القصيدة ، وليس هذا بالامر الهين•

نتائج التدفق في الاوزان الحرة

هذه « التدفقية » التي لاحظناها تؤدي الى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن ان نعدّهما من عيوبه :

أ ـ تجنح العبارة في الشعر الحرّ الى ان تكون طويلة طولا فادحا وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السيّاب :

وكأن بعض الساحرات
مدّت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماء
تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الافق المضاء
حتى تعالي ثم فاض على مراقيه الفساح[1]

هذه الاشطر كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من اي نوع • وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتي :

اترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للمساء
تروى احاديث الصبيّات اللواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهنّ وراء أسوار الليال • [1]

(١) قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السياب . مطبعة الزهراء . بغداد ١٩٥٢ (ص٣) .
(١) قصيدة (الظلال الهائمة) لعبد الوهاب البياتي . مجلة الاديب . سبتمبر ١٩٥٢ (ص٤١)

العبارة هنا سؤال وبترها خلال القراءة عسر ، لان نبرة التساؤل التـي تبدأ بقوله « أترى الظلال » ينبغي الا تنتهي قبل لفظ (الليال) . وهذا الطول في العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحرّ ، ولا بدّ للشاعر من الوعي المتصل لكي يتحاشاه . والحقيقة اننا ، لو تأملنا قيود الاوزان الحرّة لوجدناها لاتقلّ عن قيود أوزاننا القديمة ان لـم تزد ، فالوقفة اضــطرارية في الحالتين وان اختلفت اسبابها . وذلك أمر يحتم على الشاعر الحرّ ان يتبع نظاما صارما في صياغة عباراته بحيث يعوّض عن القيود الجبريّة في نظام الشطرين .

ب ــ تبدو القصائد الحرّة وكأنها ، لفرط تدفقها ، لا تريد ان تنتهي ، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد . وسبب هذه الظاهرة ما سبق ان نبهنا اليه من انعدام الوقفات . ففي نظام الشطرين تقدّم الوقفة القسرية الشاعر مساعدة كبيرة ، لانها هي في ذاتها وقفة ، فلا يبقى على الشاعر الا ان يختم المعنى ، وهنا تستطيع آية عبارة جهورية قاطعة ان تؤدي المهمة ، خاصة فـي قصائد الوصف والمناجاة ونحوها . اما في الوزن الحرّ فان الوقفات الطبيعية معدومة ، والشاعر ، حتى اذا استعمل أشد العبارات جهورية وقطعا ، يحسّ ان القصيدة لم تقف ، وانما استمرت تتدفق ، وعليه لذلك ان يستمرّ فـي تغذيتها واطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول . وتشتدّ المتاعب في قصائد الوصف والمناجاة لاسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد ، ولذلك تصلح الاوزان الحرّة للشعر القصصيّ والدرامي اكثر من صلاحيتها لغيره .

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة

يلوح لنا ، من مراجعة الاساليب التي يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة، انهم شاعرون ، ولو دون وعي ، بصعوبة ايقاف التدفق الطبيعيّ فـي الوزن الحرّ . ولذلك يلجأون الى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها ان يغلبوا تلـك الصعوبة .

من تلك الاساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ، ونموذجـه قصيدة

لبلند الحيدري يبدأها ويختتمها بالمقطع التالي : [1]

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
قد فرغنا وانتهينا
وتذكرنا كثيرا ونسينا [2]

وليس هذا الاختتام محض صدفة ، فالشاعر قد استعمله في قصائد كثيرة غير هذه منها (أعماق) و (لن أراها) و (حبّ قديم) و (غدا نعود) في ديوانه (اغاني المدينة الميتة) ثم ان هذه الظاهرة لا تقتصر على بلند الحيدري ، فهي تطلّ علينا في شعر عبد الوهاب البياتي [1] ونحن نلمحها عند بدر السيّاب [2] وعند شاذل طاقه [3] والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعا لدى هؤلاء الشعراء جميعا يشي بأنهم يستشعرون الصعوبة التي أشرنا اليها في اختتام القصائد الحرة فيلجأون الى هذه الوسيلة الشكلية . والواقع أن هذا الاسلوب ليس الا تهربا من الشاعر ، يفرّ فيه من صعوبة الاختتام الطبيعيّ . وهو انما يقع في ذلك التهرّب تحت ضغط الشعر الحر . وليس التكرار هنا الا نوعا من التنويم يخدّر به الشاعر حواسّ القارىء موحيا اليه بأن القصيدة قد انتهت .

ومن الاساليب التي يلجأ اليها الشعراء في اختتام القصائد الحرّة اسلوب لجأ اليه بدر شاكر السياب في قصيدته « حفار القبور » . قال في آخر تلك

---

(1) قصيدة «يا صديقي» لبلند الحيدري . ديوان (اغاني المدينة الميتة) .
(2) لايخفى أن(نسينا) بعينها المكسورة لا تصلح قافية تقابل «انتهينا» والظاهر ان الشاعر غافل عن ذلك لانه يقراها بفتح السين .
(1) قصيدة (تمت اللعبة) البياتي . مجلة الاديب اكتوبر ١٩٥٢ .
(2) قصيدة (في القرية الظلماء) ديوان اساطير . بدر شاكر السياب . النجف ١٩٥٠ .
(3) قصيدة (حصاد النار) لشاذل طاقة . ديوان المساء الاخير . مطبعة الاتحاد الجديد . الموصل ١٩٦٠

القصيدة الطويلــة :

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظلّ حفّار القبــور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال في خاتمة قصيدة اخرى :

ويلوح ظلّك من بعيد وهو يومىء بالوداع
وأظلّ وحدي في صراع [٤]

اني اسمّي هذا الاسلوب في الاختتام اسلوب « ويظلّ .. » ، وهــو ليس مقصورا عــلى بدر السياب ، كما قد يظن ، فهذه مثــلا خاتمة قصيدة لبلند الحيدرى : [١]

ويدور فيها العقربان
تك . تك .
يا للجبان
يا للجبان متى سيومىء بالوداع ؟
وأظلّ أزحف في صراع

هذه القصائد كلها تختتم باسلوب « ويظلّ » وهو اســلوب تنويمي كالسابق ، لانه يسلم المعنى الى استمراريّة مريحة وكأن الشاعر يقول للقارىء : « وقد استمرّ الامر على هذا .. » وبهذا ينتهي دوره ، ويصح للقصيدة أن تنتهــي .

وانما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحرّ . على ان هذه الطبيعة ينبغي الا تعفي شاعرا ناضجا من انهاء قصيدته انهاء فنيا مقبولا.

---

٤) قصيدة (اللقاء الاخير) لبدر شاكر السياب .
(١) قصيدة «محاولة» لبلند الحيدرى . مجلة الاديب يوليو ١٩٥٢ (ص١٦).

عيوب الوزن الحر

اذا كانت مزايا الشعر الحرّ الثلاث : الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكا للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ؟ وانما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحرّ نفسه ، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما الى تركيب التفعيلات في الشعر الحرّ وسنقف عندهما فيما يلي :

أ ـ يقتصر الشعر الحرّ بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا للشاعر غبن يضيّق مجال ابداعه . فلقد الف الشاعر العربي أن يجد امامه ستةعشر بحرا شعريا بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها . وقيمة ذلك في التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر كبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصا ملحوظا فيه .

ب ـ يرتكز اغلب الشعر الحرّ ـ ستة بحور منه من ثمانية ـ الى تفعيلة واحدة . وذلك يسبب فيه رتابة مملّة ، ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته . وعندي أن الشعر الحرّ لا يصلح للملاحم قط ، لان مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز الى تنويع دائم ، لافي طول الابيات العدديّ فحسب ، وانما في التفعيلات نفسها والا سئمها القاريء . ومما يلاحظ ان هذه الرتابة فيالاوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهدا متعبا في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الافكار ، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم المملّ .

امكانيات الشعر الحر ومستقبله

مؤدّى القول في الشعر الحرّ انه ينبغي الا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لان أوزانه لاتصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية . ولسنا ندعو بهذا الى نكس الحركة ، وانما نحبّ ان نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة ، عبر السنين الطويلة ، أن الابتذال والعاميّة يكمن خلف

الاستهواء الظاهري في هذه الاوزان .

والحق ان الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١ ، ولا نظن هذا غريبا ، ولا داعيا للتشاؤم . فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدنا انها لا تختلف عن أية حركة أخرى للتحرر ، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية . وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها في تطبيق مبادىء الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارها الاخير . ولهذا نحس بالاطمئنان الى سلامة الحركة ، رغم مظاهر الرخاوة والاسفاف التي غمرتها .

واذا كنت قد تنبأت في سنة ١٩٥٤ — في مقال لي نشرته مجلة الاديب — بأن حركة الشعر الحر : «ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق ، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزرى المواهب ، ضحلي الثقافة سيكتبون شعرا غثا بهذه الاوزان الحرة » [1] اذا كنت قد تنبأت بذلك ، فأنا أجد نبؤتي تلك قد تحققت بكل حرف فيها . واذا صح لي ان اطرح نبوءة جديدة ، أبنيها على مراقبتي للموقف الادبي في وطننا العربي اليوم ، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل الى نقطة الجزر في السنين القادمة — ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية . على ان ذلك لا يعني انها ستموت . وانما سيبقى الشعر الحر قائما ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الانسانية . ولسوف ينتهي التطرف الى اتزان رصين ، ويجني الادب العربي من الحركة ثمراتها . وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر ، ولا بد لكل حركة ناجحة من ضحايا ، فحسبهم انهم هم الذين انقذوا الشعر من الهاوية ، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحصينا من أن نقع في مثلها فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا .

---

(١) راجع بحثنا المعنون (حركة الشعر الحر في العراق) مجلة الاديب . يناير ١٩٥٤ وقد دخل كثير منه في هذا البحث .

الفصل الثاني

الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

لعلّ القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو انها كلها محاولات لاحداث توازن جديد في موقف الفرد والامة بعد ان اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل . وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا فلا تملك الامة الا ان تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحا . ولقد ألفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ ، ان تقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ فلا تتقبله الا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزا أقوى منها يدفعها الى ان تحمي نفسها من هذا الطارق المريب . وقد ألفنا أيضا ان نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذي يقابل به تجديدهم ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الابداع . على ان النظرة الاجتماعية

المتأملة لا بدّ أن تجعلنا أقل لوما للجمهور ، فما هذا التحفظ في الواقع الاّ صوت التماسك والاصالة في شخصية الامة التي ترفض أن تنهار بازاء كل فكرة جديدة تعرض ، والا لم تعد أمة ولم يعد في امكانها ان تحفظ تراثها . ان التحفظ ، بالمعنى البايولوجيّ ، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الانساني عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التي تعترضه. وذلك لان تقبلنا لاي رأي نصادفه يعني في حقيقة الامر ، ان تتهدم تهدما كاملا ثم نعيد بناء انفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع الموادّ السابقة التي اختزنّاها في أذهاننا ، ولذلك وحسب لا نستطيع ان نتكرم بقبول كل رأى يعرض علينا ، وانما لابدّ لنا ان نتريث ونقاوم . ان طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بازاء الافكار ، كما تفرض علينا قواعد الصحة ان تتحفظ بازاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط ، والتحفظ في الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لاعداد الفكر والجسم اعدادا متدرجا لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى ، ذلك ان كل رأي جديد يعرض للامة يتضمن هزّة كاملة لكيانها العقلي والنفسيّ ، فلا تستطيع ان تقبله فورا ، وانما لا بدّ لها ان تعدل في مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة .

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض ردّ الفعل الاول الذى لقيته حركة الشعر الحرّ حين انبثقت أول مرة في العراق ، فقد قابلها الادباء والجمهور مقابلة غير مرحبة ورفضوا ان يتقبلوها وعدّوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربيّ . وانما كانت فكرة اقامة القصيدة العربية على « التفعيلة » بدلا من (الشطر) صادمة للجمهور لانها سألته ان يحدث تغييرا اساسيا في مفهوم الشعر عنده ، وقد كان لا بدّ للجمهور العربيّ ، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ، ان يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجيء ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكانا .

لقد ألف هذا الجمهور أن يرصّ له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات او

اربعا في وحدة ثابتة اعتاد ان يسميها الشطر ، فاذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لا تتقيد بعدد معيّن من التفعيلات ، فقد يرد شطر ذو تفعليتين يليه آخر ذو اربع تفعيلات وثالث ذو تفعيلة واحدة . اعتاد الجمهور ان يكون البيت ذو الشطرين وحدة في القصيدة ، فاذا هو اليوم يقرأ شعرا حطّم فيه استقلال البيت تحطيما متعمدا قضى على عزلته وأدمجه في الابيات الاخرى . كان العروضيون يتحدثون مثلا عن وزنين متميزين اسمهما « الكامل » و « مجزوء الكامل » فاذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد ويعدّهما وزنا واحدا لان تفعيلتهما واحدة .

والواقع ان ملخص ما فعلته حركة الشعر الحرّ انها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير واطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال .ولم تصدر الحركة عن اهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وانما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت الى خاصيّة رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لان ينبثق عنها اسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف اليه جديدا من صنع العصر .

وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع الى رفضها واساء الظن بها واتهمها . وكانت أحب التهم الى قلوب المعارضين ان الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الاوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية . قالوا ان الحرية من القيود العروضية استسلام الى السهولة والرخاوة ولجوء الى الترف، وان هذا الشعر الحرّ مقضيّة هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعرا . والواقع انه ليس من الثابت فلسفيا أن الحرية اسهل من اتباع القيود . ولعل الامر ان يكون على العكس . وذلك لان كل حرية ، على الاطلاق تتضمن مسؤولية . لقد كانت الانسانية في كل زمان ومكان ، حريصة على قيودها فبقيت تجرها وتتمسك بها مع انها تحز عنقها وزراعيها ، لا لشيء الا لان هذه القيود تحمي

من متاعب الحرية ومسؤولياتها ومآزقها ، وما القيود ، اذا تأملنا ، الا طرق ممهدة مرصوفة تعطي الانسانية الامان والشعور بالاستقرار ، انها اشبه بسياج عال يحمي المحبوسين فيه من احتمالات الضلال . والذهن الكسول يجد في القيود راحة لانها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال . وعلى هذا الاساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك انساني . ان الحرية خطرة لانها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه ، ولن يقوى على مخاوفها الا من كان شديد الثقة بنفسه . واذا كان التقييد رصفا لطريق واضح لاتتيه فيه الخطى ، فان الحرية تترك الانسان وحيدا بازاء عشرات من الطرق عليه ان يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه . وانه ليدرى ان بعض هذه الطرق قد توردة موارد الهلاك والدمار . لذلك يؤثر اغلبية البشر ان يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين . ولعلهم في صميم أنفسهم ينظرون الى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان . وهذا محزن للذهن المتأمل ، غير ان الانسانية ، كما قلنا ، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر . ومعها الحق .

على اننا ، ونحن نفند مزاعم المعارضة ، غير مضطرين الى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية ، فان الشعر الحرّ الذى يملا الكتب والصحف اليوم يمدّنا هو نفسه بالدليل على ان الحرية أصعب من التقييد . فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الاحصاء وقارنا بين الاغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر قبل الشعر الحرّ وبعده ، لدلت النتائج على ان من اسهل الامور ان يقع الشاعر الذى يستعمل الاسلوب الحرّ في اغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب اليه ان الشاعرين نزار قباني وفدوى طوقان يكتبان قصائد بالاوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع اغلاط الوزن الا في قصائدهما الحرّة . وان الناقد العروضيّ ليبتسم عاذرا حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب أحد بسموّ شاعرية نزار وفدوى ، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع . ولكن الشعر الحرّ كله مزالق ، وهو ينصب شركا ، فاذا لم يكن الشاعر على

حذر ، كان من السهل ان ينتقل فجأة من الرجز الى السريع او المنسرح لمجرد ان (مستفعلن) تتصدر البيت .

الشعر الحر اندفاعة اجتماعية

كان السؤال الذي انصبّت حوله مناقشات المعتضين على « البدعة » يتركز حول الاسباب الداعية التي دفعت هذه « الفئة الضالة » من الشباب الى تبنّي حركة لقلب الاوزان العربية . وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى ،فقال بعضهم ان الشباب مولع بالاغراب والشذوذ ، وقال آخرون ان الجيل الجديد كسول يضيق بالجهد ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص الى السهولة . ورأت فئة ثالثة ان الحركة بجملها منقولة عن الشعر الاوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي .

والحق ان هذه المزاعم لاتخلو من مثل ذلك الصدق العفوي الذي نجده مصاحبا حتى لاكثر الاحكام بعدا عن رصانة التأمل ووضوح القصد . ولعل السذاجة في الحياة الانسانية الا تخلو من الحكمة خلوا تاما مهما بلغت درجتها . غير ان في امثال هذه الاحكام المتسرعة ، على كل حال ، تغاضيا لا يسكت عنه عن بعض الحقائق الاولية المتعلقة بالمجتمعات ونموّها وتطورها . أفتراه من الممكن ان تنشأ حركة في مجتمع ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون ان تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسببات ؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر ؟

في الواقع أن الافراد الذين يبدأون حركات التجديد في الامة ويخلقون الانماط الجديدة ، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم

الى سدّ الفراغ الذي يحسّونه . ولا ينشأ هذا الفراغ الا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الامة . ويغلب ان يكون الفرد المبدع غير واع وعيا حقا لهذا التصدع ، غير انه، معذلك، يندفع الى التجديد الذي يعوض عما تصدع ، وهو في هذا مقود بمحتّمات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها . انه ليشعر بضغط داخلي مستبدّ يدفعه دفعا الى احداث هذا الجديد . ولعله في اندفاعه الى الابداع ينساق بعين الدافع القسريّ الذي يجعل ماء ذا مستوى عال يندفع الى اول بقعة منخفضة يصادفها ولا يكف حتى حتى يملاها . ان تشبيهنا هذا ليس رديئا ، فلعلّ علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الانسانيّ . هذا بالاضافة الى انما يسمونه بدعوة «الفن للحياة» تستريح الى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الاساسي لكل حركة أدبية .

ولعل الدليل على ان حركة « الشعر الحر » كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو ان محاولات وأدها قد فشلت جميعا ، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الادباء العرب الثالث في القاهرة الى ان يعترف به رسميا ويدخله في ابحاثه الرئيسية . وهل في وسع المهاجمات ، مهما قويت وأصرّت، ان تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربيّ؟ ان حركة ما ليست عرضا خارجيا يسهل نزعه بمقال أو مقالات ، بمقاطعة او استنكار . وهذا لانها ، كما قلنا ، اندفاع محتوم لملء فراغ واقامة تصدع . والحق ان في امكاننا ان نعدّ حركة الشعر الحرّ حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الامة العربية ان تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات .

ان العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحرّ ينبثق ، كثيرة. ولكننا سنحصي منها في بحثنا هذا اربعة . وكلها ، كما سنرى ، تتعلق

بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر وترتكز الى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحرّ نفسه .

١ ـ النزوع الى الواقع

تتيح الاوزان الحرة للفرد العربي المعاصر ان يهرب من الاجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية لتي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . وقد تلفّت الشاعر الى اسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لانه ، من جهة ، مقيّد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية .

أما القيود التي تضيّق آفاق الاوزان القديمة ، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والانشاء والى اعمال الذهن في موضوعات العصر . انه يكره أن يضيع جهوده في اقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهيبة اكثر مما يطيق . ولعلّ الرصانة الشديدة منفّرة للذهن العامل الذي يريد البناء ، وذلك لانها تقيّد الحركة . والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع . ان مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتا لترف القيود وبطر القافية الموحدة . ثم ان فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوبا أكثر حريّة وأقلّ هيبة وجلالا . وهو ، في هذا ، أشبه بانسان يشتغل فلاحا ويضايقه ان يلبس ثيابا أنيقة مترفة لانه يحتاج الى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرةعلى العمل . ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق اسلوب الشعر الحرّ ببساطة اسلوبه وخلوّه من الرصانة .

اما الغنائية فهي تنشأ عن الموسيقية العالية في الاوزان القديمة ، ومن ثم فهي تعطي تلك الاوزان جوا من العاطفة المصطنعة والخيال . والغنائية ملازمة للتقييد لانها تتضمن مبالغة واسرافا في العواطف . فما يكاد الشاعر يقع في

مأزق القافية الموحدة ويتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه احساس بانه لا يعبر ، وانما يكتب شيئا مترفا تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في آخر البيت وتصرّ على ان تكون أبرز ما فيه . ولعل هذا الاحساس بالترف والفراغ هو الذي يجعل الشعر القديم حافلا بالاجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرّها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى . ان الشاعر المعاصر ـ وهو فرد في مجتمع يعمل ويبني ـ يضيق بهذا الجوّ الكسول النعسان ، وهذه الجمالية المفروضة فرضا ، انه يريد ان يكون شعره مفكرا ، ايجابيا ، طويل العبارة ، فلا تسمح لـه بذلك الغنائية العالية في الابحر الشطرية . وهو ينفر من هذه النبرة العاطفة الموسقة لانها لا تلائم نزوعه الى العمل والنشاط ، ومن ثم فهو يريد ان يحطمها ويخرج من قمقم الاحلام وأوهام ألف ليلة وليلة . لقد وجد في الشعر الحرّ مهربا من هذا الجوّ المثقل بالجواري والحرير وأشعة مصباح علاء الدين . وهو يطلب الواقعية حتى اذا كانت قاسية خشنة فيمدّ يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتهما .

واما لماذا يصلح الشعر الحرّ للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسّيّ غايتها العليا ، فلانه كما اشرنا يخلو من رصانة الاوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية . وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية ان تتبين في حركة الشعر الحرّ جذور الرغبة في تحطيم الحلم والاطلال على الواقع العربيّ الجديد دونما ضباب ولا أوهام .

٢ ـ الحنين الى الاستقلال

يحبّ الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعريّ معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميّز عن شخصية الشاعر القديم . انه يرغب في أن يستقلّ ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر . يريد ان يكفّ عن ان يكون تابعا لامريء القيس والمتنبي والمعري . وهو في هذا اشبه

بصبيّ يتحرق الى إن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما • ويعني هذا ان لحركة الشعر الحرّ جذورا نفسية تفرضها ، وكأن العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشرة يرغب في ان يعامل معاملة الكبار فلا ينظر اليه وكأنه طفل أبداء

ان حرقة الاستقلال هذه تساهم الى حدّ ما في دفع الشاعر الحديث الى البحث في أعماق نفسه ،عن مواهب كامنة غير مستغلّة وعن مقدرات وخصائص يمكن ان تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية متفردة تميزه عن اسلافه • وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفسا لهذه الحرقة الى الاستقلال فثار عليها• ولا ريب في أن هذه النزعة هي تفسير ما نراه من ايغال بعض الناشئين من الشعراء في التطرّف والاندفاع وقد ظنوا أن الاوزان القديمة عاطلة عن القيمة وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة • ولن يصعب على الناقد المتزن ان يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أشطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الاساس النفسيّ للمبالغة التي سقطوا فيها •

٢ ـ النفور من النموذج

من طبيعة الفكر المعاصر عموما انه يجنح الى النفور مما أسمّيه (بالنموذج) في الفن والحياة • وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها • وتلاحظ فكرة النموذج في الفن العربيّ القديم في ما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها ، حيث يقوم التزيين على اساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة ، او مجموعة وحدات منضمّة في وحدة أكبر ، على ان تراعى في التكرار النسب المضبوطة ضبطا دقيقا • ان الأساس الذي قام عليه هذا الفن العربيّ عين الاساس الذى قام عليه شعرنا القديم • فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة مراعيا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها الى نهاية القصيدة •

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلا مقيدا[1] بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة • ان الاشطر

المتساوية والوحدات المعزولة لا بدّ ان تفرض ،على المادة المصبوبة فيها ،شكلا مماثلا يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات . أو لنقل ان هندسية الشكل، لابد ان تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل ، وذلك بمعزل عن حاجة السياق . والقوالب تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها . واذا كانت القصيدة الشطرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فان المادة التي يعالجها الشاعر لا بد ان تصبح هي الاخرى ذات مسافات متناسقة ، وذلك بحكم قانون خفيّ يربط بين الشكل والمضمون ويجعل الواحد منهما مؤثرا في الآخر ، متأثرا به في الوقت نفسه .

وابسط نتائج هذا الالزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات الى ان تنتهي بانتهاء الشطر ، واذا امتدت فالى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبني جدارا متينا يصعب على المعنى ان يتخطاه. ونحن نعلم يقينا ان من شروط البيت الجيد عند العرب ان يكون مستقلا في معناه وصياغته عما بعده . يضاف الى هذا أن الشطر لا يسمح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه ، فكان لابد للشاعر ان ينهي العبارة معه . وهكذا فرضت الاشطر المتساوية ان تكون العبارات متساوية الى حدّ ما ، أو مقسومة الى قسمين متساويين . وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يميل الى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين احيانا . وقد يروق له ان تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة . وقد يحب أن يقف في نصف الشطر ويبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي . وكل هذا يعينه على احداث أثر معين او اثارة حالة نفسية يقصدها . والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه في الحياة ايضا. فلو أصغينا الى رجل عاميّ يقص حكاية لالتفتنا الى ما يحدثه تنويع الاطوال في عباراته من أثر عميق في المستمعين ، وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسيّ الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريبا في عصر

يبحث عن الحرية ويريد ان يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية. الواقع ان احدى خصائص الفكر المعاصر انه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقا شديدا ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق الى ان يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة ،ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا .ولم تكن حركة الشعر الحر" الا" استجابة لهذا الميل في العصر الى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقا تاما . والواقع أن الحياة نفسها لا تسير على نمط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في احداثها ، وانما تجرى بلا قيد ، لا بل ان اللغة وهي منبع كل فكر وكل شعر ، لا تتبع نماذج . اننا نتكلم بحسب الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي" مفروض . ولذلك ثار الشاعر المعاصر على اسلوب الشطرين وخرج الى اسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

٤ ـ ايثار المضمون

يتجه الفرد العربي المعاصر على العموم الى تحكيم المضمون في الشكل ، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر الى الانشاء والبناء ، وهو ميل عام" يستوعب مختلف مظاهر حياتنا . ان الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه الا" بتهديمه أولا. والنقد العربي" المعاصر جدير بأن يلتفت الى هذه الوحدة الوثيقة ، وينبه الى ما في الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والامة . غير ان الحركات الاجتماعية والادبية لا تخضع للمنطق العقلي" وانما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعي . ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذى غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعة الفارغة والاشكال التي لا تعبّر عن حاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفا لاجيال من الشعراء يكتبون الالغاز والمهمل والتشطيرات ولزوم ما لا يلزم وكل ما يدل" على انهم لايريدون ايصال مضمون لازم معين الى قر"ائهم ، وانما همهم أن يخلقوا اشكالا مجردة

ذات قيمة ظاهرية وحسب . وقد كان ردّ الفعل المباشر ، عند الشاعر المعاصر ، ان يتجه الى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة « الشعر الحر » احد وجوه هذا الميل لانه ، في جوهره ، ثورة علـى تحكيم الشكل في الشعر . ان الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر ، وانما يريد ان يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها . ونظام الشطرين ، كما سبق ان قلنا ، متسلط ، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبدة لانها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها ، ومن ثم فإن الاسلوب القديم عروضيّ الاتجاه ، يفضّل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحّدة ولـو على حساب الصور والمعاني التي تملا نفس الشاعر . وكل هذا ايثار للاشكال على المضمونات بينما يريد العصر انينشغل بالحياة نفسها وان يدع منها انماطا تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة . ان كل ميل الى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه ، وهذا هو السبب في ما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الاوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الاوزان القديمة نبذا تامـا .

هذه العوامل الاربعة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي احاطت بحركة الشعر الحرّ ، ولكنها ليست العوامل كلها . ان من الممكن ان ننظر الى الحركة من زوايا اخرى فنرى فيها مظهرا لضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بهـا النقاد العرب ادبنا ، وكأن هذا الأدب كمال لا غاية بعده . ولعلّ التقديس يعدّ في نظر الجيل العامل نوعا مـن الجمود ، وذلك يتضمن فكـرة التحقق والاكتمال والوصول ، وهي فكرة تجعل العمل والجهد شيئا لا داعي له ولا فائدة فيه . وقد يكون جيلنا متبرما بمضمونات الشعر القديم ، وعندما وجد ان أشباح الماضي تعشعش فـي هذه الاوزان قررّ ان يتركها فترة ليبني كيانا شعريا في أوزان جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود الى هذا القديم

بنظرة أصفى وفهم أعمق .

وانه ليهمنا ان نشير الى أن حركة الشعر الحرّ ، بصورتها الحقة الصافية، ليست دعوة لنبذ الابحر الشطرية نبذا تاما ، ولا هي تهدف الى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها ، وانما كان كل ما ترمي اليه ان تبدع اسلوبا جديدا توقفه الى جوار الاسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا أظنه يخفى على المتابعين ان بعض الموضوعات تنتفع بالاوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحرّ . ولذلك لا نرى وجها نبرر به ميل بعض الناشئة الى ان يكتبوا شعرهم كله بالاوزان الحرّة . (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد في الفصل السابق) . غير أن التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الادبية والاجتماعية . ونحسب ان كل حركة تبدأ متطرفة أولا، ثم ترتد الى الاعتدال بعد ان تشذبها التجارب وتصقلها الحاجة . ثم اننا على يقين من ان كثيرا من المغالين في استعمال الشعر الحرّ سيرتدّون في السنين القادمة الى الاعتدال والاتزان ويعودون الى الاوزان الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم .

اما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها ، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض انصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحرّ . وكأن من الممكن ، على الاطلاق ، ان نبدع نحن شيئا لم يساهم اجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل اليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحرّ لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث ان تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه الى ابداع الجديد . ولعل انكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الامم ، وقد لا يكون غريبا ان يحسّ الفرد العربي ، في هذه الفترة من حياته ، بشيء من هذا . ولكننا على ثقة من انه، وهو سليل هذا التراث الخصيب ، لا يمكن ان يبقى في هذا المستوى طويلا،

ولا بدّ ان يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب . واذ ذاك سيبدو له الشعر الحرّ نقطة صغيرة في تاريخه الكبير . وسيدرك ، أول مـرة ، ان اوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءا حيا من تاريخه الادبي العريق .

الباب الثاني

الشعر الحر باعتباره العروضي

- عروضه العام
- ومشاكله الفرعية

الفصل الأول

العروض العام للشعر الحرّ

توطئة

لعله شيء لا ريب فيه ان كثيرا من الشعراء الذين تلقّوا الدعوة الى الشعر الحرّ في حماسة لا يعرفون حتى الآن الغرض منها . ان بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة الى تجديد الموضوع في القصيدة العربية ، وبعضهم يظنّ ان غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعية في الشعر . ولئن كنا لاننكر ان هذه الظنون وأمثالها لاتتعارض مع طبيعة الشعر الحرّ، غير اننا نلحّ مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحرّ ظاهرة عروضية اقبل كل شيء . ذلك انه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعنى بترتيب الاشطر والقوافي، واسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضيّة بحتة . اننا ، مع الشعر الحرّ ، بازاء دعوة الى دراسة الامكانيات التي تقدمها ابحر الشعر العربيّ الستة عشر

للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق . وما لم يدرك الشاعر العربي خطورة موقفه في هذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي ، ومدى ما يمكن ان يسقط فيه من اغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع ، فأن حركة الشعر الحر تسقط يوما بعد يوم في هاوية مبتذلة ما كنا نحب ان تصير اليها .

وانه ليخيل الى من يراقب ما تنشره الصحف الادبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الاوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسؤول بحزمة أوراق مالية عالية القيمة . انه فرح بملسها الناعم ، بخشخشة ورقها، بألوانها ورسومها . انه يكدسها ويدعكها ويبعثرها ويمزقها ثم يقف متفرجا منتشيا بما صنع ، غير منتبه الى ما بين يديه من ثروة . ولن ينكر أحد ان في أبحر الشعر العربي امكانيات موسيقية غنية في وسعنا ان نستخرجها اذا نحن كففنا عن اللعب بالتفعيلات وصفها وتلوينها وبعثرتها على أسطر متتالية فارغة من المعنى . والحق انه اذا كانت اثنتا عشرة سنة من الشعر الحر لم تصح شعراءنا من السكرة الاولى التي جاءت بها فرحة الحرية فأن الامر لا يبشر بالخير الكثير .

هذا قد كان موقف الشعراء انفسهم من الشعر الحر ، فماذا كان موقف الجمهور ؟ لعلنا كلنا نعلم أن اغلب القراء — وبينهم ناظمون متمكنون — ما زالوا يجهلون الاساس العروضي الخليلي للشعر الحر . ان طائفة منهم تحسبه نثرا لا وزن له مرصوصا على أسطر متتالية بدافع غية صبيانية في نفس كاتبه . وانا أميل الى ان أعتقد بأن الجمهور غير ملوم في فكرته هذه . فانما روج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضي، وقد راحوا يصرحون، في لذة لا تخلو من التشفي ، ان الشعر الحر ليس موزونا وانما هو نثر . وبذلك ساهموا في هدم الناحية العروضية من الشعر الحر . ولعلنا أن نداقع حتى عن هؤلاء الشعراء الكبار . ذلك ان اكثرهم لم يكونوا نقادا للشعر يوما بحيث يستطيعون الكتابة عن ظاهرة عروضية خالصة مثل الشعر الحر . وانما

يقع أكثر اللوم على النقاد الذين اهملوا الشعر الحرّ كل الاهمال فلم يحاول أي منهم ان يكتب بحثا أو كتابا يتناول فيه حركة الشعر الحرّ من جانبها العروضيّ . وقد كانت الابحاث القليلة التي نشرت لي منذ سنة ١٩٥٢ في مجلتي الاديب والآداب ١ وغيرهما هي ـ فيما أعلم ولعلي لم أتابع المنشور كله ـ الابحاث الوحيدة التي عنيت بعروض الشعر الحرّ والحثّ في دعوة النقاد والشعراء الى الإلتفات اليه .

واما الناحية التي عني بها النقد العربيّ في دراساته حول الشعر الحرّ فقد كانت غالبا ناحية موضوعاته ومعانيه والصور فيه . فكان الناقد يكتب فصولا طويلة عن عشرات من القصائد الحرّة دون أن يشير ولو بسطر الى الناحية العروضية منها ، مع أن تلك القصائد التي كان الناقد يتحدث عنها كانت مشحونة بالاخطاء الوزنية . وانّ المراقب الحريص على مستوى نقد الشعر في وطننا العربيّ ليتساءل في اهتمام عن سبب هذا : اترى هؤلاء النقاد لا يتحسسون الوزن ولا يستشعرون الخطأ العروضيّ ؟ اهم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لا تصكّ اسماعهم كل تلك النشازات والاغلاط ؟ ام أن لمسلكهم تعليلا آخر أعمق جذورا ؟

من الحق ان نقول ان طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحرّ دون أن يتعرضوا للاخطاء العروضيّة فيه يملكون حسّ النقد وملكة التذوّق ، ويستجيبون للشعر على أجمل ما نحبّ لهم . ومن الثابت عندي أن بعضهم قد مارسوا نظم الشعر السالم من الاخطاء باسلوب الشطرين . وانما يكمن اهمالهم للناحية العروضيّة من الشعر الحرّ في ظاهرة أعمق بدأت تشيع في الجو الادبيّ بعد الحرب العالمية الثانية ، وأعني بها ظاهرة الرومانتيكية في النقد . ومنبع هذه الظاهرة في أدبنا العربي ، شيوع تلك النظريات التعبيرية

---

(١) ادرجت في هذا الكتاب ومنها بحث عنوانه (العروض والشعر الحر) دخل اهم ما فيه في هذا البحث

Expressive Theories التي نادت بأن الشاعر ملهم ، وبأن الأوزان تنبعث مغنيّة في أعماقه دون ان يحتاج الى دراسة العروض وأوزان الشعر • لقد سرت هذه النظريات الى مفاهيم النقد نفسها فقالوا بأنّ الناقد نفسه ملهم بحيث تنبع الاحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح ، وظنوا أنّ الارتكاز الى القوانين الادبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوبا يرتكز الى الفطرة المبدعة ولا يحتاج الى الدراسة العلمية • يضاف الى ذلك ان الناقد العربيّ ـ وهو يدرس شعر شاعر يحتقر العروض لانه ملهم ـ اصبح يكره ان يرتكز الى قواعد العروض حذرا من أن يسيء الى ذلك الشاعر الملهم بتنبيهه الى القواعد التي تتعارض مع الهامه وموهبته •

ومهما يكن من أمر الاسباب فانّ نقادنا المحدثين اصبحوا ينطوون على الاستحياء من علم العروض ويؤثرون اقصاءه عن قيم النقد وأصوله ، وكأن شعرنا أجمل وأرقّ وأسمى من أن يقاس بالمقاييس الموضوعية التي استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة • وقد حان لنا ان نحارب هذه النزعة الخجول في النقد ، خاصة في هذه السنين التي تعرّض خلالها الشعر الى هزّة غير هيّنة بسبب قيام حركة الشعر الحرّ • وما دام الشعر الحر ـ في أساسه ـ دعوة الى تطوير الشكل ، ما دام يتناول الاوزان والتشكيلات والقوافي ، فليس في امكاننا ان ننقده الا على اساس موضوعيّ من علم العروض •

على ان دعوتنا الى العودة الى علم العروض ، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية ، لا ترمي الى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب ، وانما نقصد بها ايضا الى ان نجد للشعر الحرّ اصولا ارسخ تشدّه الى الشعر العربي القديم وتضعه في مكانه من سلّم التطوّر بحيث يقتنع القاريء الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطّم على أيدينا ، وأننا لا نقل حرصا عليه من أيّ شاعر قديم مخلص • وسرعان ما سنكتشف اننا نحتاج الى ان نطوّر الدراسات العروضية التي توقف نموّها منذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية • فقد تطوّر

الشكل في الشعر العربيّ بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الاشكال الجديدة التي نمت اليوم ، وبات ضروريا ان يطوّر العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر . وانه لطبيعيّ تماما أن تظهر الانماط أولا ، ثم تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها . وهذا لانّ النمط خلقٌ تندفع بهطبيعة فنان تلهمه روح العصر، واما القواعد فهي مجرّد استقراء واع .

— ١ —

الشعر الحر اسلوب

أول ما ينبغي لنا ان نفعل ونحن نضع عروضا للشعر الحر ان نحدد مكانه العام في كتاب العروض العربي . وسوف نقرر بدءا ان الشعر الحر ليس وزنا معينا او أوزانا — كما يتوهم أناس — وانما هو اسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة . ولذلك فأن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحر الى كتب العروض ان يحصى مع الاشكال الشعرية العامة التي ندرسها . وانا اقترح ان ينص كتاب العروض على أن العرب — ومنهم نحن المعاصرين — قد كتبوا الشعر على اساليب تنحصر فيما يلي :

١ — أسلوب البيت (الشطرين)

ومنه أكثر الشعر العربي ، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه اما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع ، او ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع ، او أربع تفعيلات كما في المتقارب والبسيط .

ولا يشترط فيه ان يكون العروض والضرب متساويين وانما يباح في احدهما ما لا يباح في الآخر ، كما في قول عمر ابو ريشة . من (الرمل) [1]

كنتُ كالملاح في لجته
كسرت مجدافه الريح فتاها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويحافظ الشاعر على نمط الاشطر عبر القصيدة كلها فتتبع صدور الابيات قانونها كما تتبع الاعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر الا في البيت المصرّع (الذي يجري الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه) . ومن الغلط بيت الشاعر علي محمود طه من بحر (الرمل) :

يا لها ! كيف استقرّت ثم فرّت
لحظة مرّت ولكن ما وعاها

فقد خرج شطره الاول على عروض (الرمل) المباح في غير ما (تصريع) مع أن قصيدته هذه قد حافظت على القانون في أبياتها جميعا [2] .

وانما يباح عدم تساوي العروض والضرب لان هذا شعر ذو شطرين ، وذلك هو النمط العربي في كل شعر يجري على هذا الاسلوب .

ب ـ اسلوب الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضربٌ واحد لايتغير ومنه ما يسمى في الأدب العربي بالارجوزة . وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما في ابيات امرىء القيس :

---

(١) مختارات . عمر ابو ريشة . (مطابع دار الكشاف بيروت) ص ١٦٩ .
(٢) قصيدة (أمراة وشيطان) . ديوان (الشوق العائد) علي محمود طه . شركة فن الطباعة القاهرة ١٩٤٥ .

تطاول الليل علينا دمّون
دمّون انّا معشر يمانــون
وانــا لاهلنــا محبّــون

وقد نوّعوا القوافي في العصور التالية حين نظموا الاراجيز العلمية مثل الالفيّات في النحو وغيرها

وقد يكتب الشاعر شعرا ذا شطر واحد ثابت الطول من أي بحر يختاره كما فعل علي محمود طه في قصيدته (ميلاد شاعر) من « الخفيف» :

أدخلوا الآن أيها المحسنونا
جنّة كنتمْ بهــا توعدونــا
اجعلوها من البدائع زونــا
واملأوها من الجمال فنونا
املاءوها فنّا وليس فتونــا
وانشروا الصفوفوقهاوالسكونا

ج ـ اسلوب الشعر الحر

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وانما يصحّ ان يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر . ويكون هــذا التغيّر وفــق قانون عروضيّ يتحكم فيه سندرسه بالتفصيل فيما بعد .

د ـ اسلوب البند

ونحن نعزله فرعا قائما بذاته ، مع انه في عدم استواء أطوال أشطره ، ينبغي أن يصنّف مع الشعر الحرّ . وانما نعزله لانه ، في الواقع ، شعر يجمع

---

(١) ديوان (الملاح التائه) لعلي محمود طه . شركة فــن الطباعــة . الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٤١ .

وزنين اثنين من دائرة واحدة هما (الهزج) و (الرمل) ، وليس صحيحا مايذهب اليه الذين يدرسونه من انه يقتصر على وزن واحد هو (الهزج) .

وبسبب كون البند ذا وزنين اثنين ، لا وزن واحد ، خلافا للاساليب الثلاثة الاخرى ، فانه من المباح فيه ان يكون له اكثر من (ضرب) واحد ، وذلك ما لا يباح في الشعر الحرّ مثلا . وهو فرق ملحوظ بين البند والشعر الحرّ كما سنبيّن في الفصل الخاص الذي سنفرده للبند في هذا الكتاب .



تحت هذه الاصناف الاربعة من اشكال الشعر العربي تدخل كل فنون الشعر التي يذكرها العروضيون . ان الزجل وكثيرا من الدوبيت مثلا شعر ذو شطرين يلتزم بقانون الشطرين مع الاحتفاظ بحرية معينة في التقفية . والموشح شعرذو شطر واحد وان لم يخل احيانا مما يبدو على صورة البيت. وقد تكون أطوال اشطر الموشح متساوية كقول الشاعر من البحر السريع

عبث الوجدُ بقلبي فاشتكي
ألم الوجد فلبّتْ أدمعي
ايها الناسُ فؤادي شغف
وهو من بغي الهوى لاينصفُ
كم أداريه ودمعي يكفُ
ايها الشادنُ من علمكا
بسهام اللحظ قتلَ السبع

وقد تكون أطوال الاشطر غير متساوية كما في الموشح التالي مما شاع في العصر الاندلسيّ المتأخر ، من الرجز :

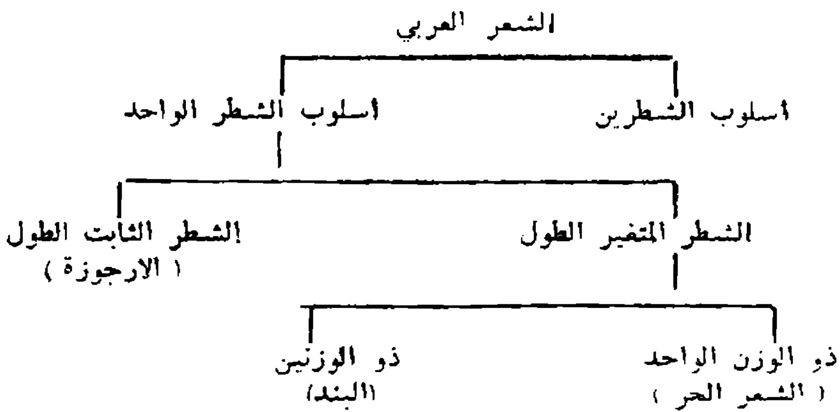
ليلي طويلْ
ولا معينْ

يا قلبَ بعضِ الناسْ
اما تلينْ ؟

ومنه موشح ابن سناء الملك التالي ، من السريع :

وامْلَ لي
حتى تراني عنك في معزلِ
قللِ
فالراح كالعشقِ ان يزدْ يقتلِ
لا اليمْ
في شربِ صهباء وفي عشق ريمْ
فالنعيمْ
عيشٌ جديد ومدام قديمْ





تخطيط يبيّن أساليب الوزن في الشعر العربيّ ومكان الحرّ منها .

ـ ٢ ـ

تفعيلات الشعر الحر

أساس الوزن في الشعر الحرّ انه يقوم على وحدة التفعيلة . والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحرية في تنويع عدد التفعيلات ، او أطوال الاشطر تشترط بدءا ان تكون التفعيلات في الاشطر متشابهة تمام التشابه ، فيكتب الشاعر ، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة ، اشطرا تجري على هذا النسق مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق ، حرّا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، غير خارج على القانون العروضيّ لبحر الرمل ، جاريا على السنن الشعرية التي اطاعها الشاعر العربيّ منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن تفريعات هذا القانون البسيط انه يمكن نظم الشعر الحرّ بتكرار اية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف ، سواء أكان البحر صافيا مثل المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن

او ممزوجا مثل السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فانما تكون الحرية ، في الشعر الحرّ ، في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي . فاذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر ، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصحّ للشاعر ان يخرج عليها ، فلا بدّ له ان يوردها في مكانها ، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرّة ذات البحر السريع . وانما حدود حرّيته ان يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) ـ المكرّرة في اصل الشطر ـ وينقصها فيقول في قصيدته مثلا :

مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن

وينبغي للشاعر ان يتذكر دائما ان اي شطر في مثل هذه القصيدة ، ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) انما هو شطر ناشز مغلوط يخرج على قانون الاذن العربية خروجا منفّرا .

والواقع ان نظم الشعر الحرّ ، بالبحور الصافية ، ايسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة ، لان وحدة التفعيلة هناك تضمن حريّة أكبر ، وموسيقى أيسر فضلا عن انها لا تتعب الشاعر في الالتفات الى تفعيلة معينة لا بدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر .

وحدة التفعيلة في الشعر المعاصر

في الفقرة السابقة استقرأنا القانون البسيط الذي ينبغي أن يجري عليه كل شعر حرّ سليم . ولو التفت اليه الشعراء لما وقع طائفة منهم في الاخطاء والشذوز . ولعلّ الشعر الحرّ لو نشأ في عصور العروبة السابقة لكان له شأن آخر . فقد كان الشعراء كثيري القراءة للشعر العربيّ السليم بحيث يتحسسون عروض الشعر ويسلسون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانونا يطيعونه . ذلك فضلا عن انّ دراسة العروض كانت جزءا من ثقافة المثقف وأدب المتأدب .

ومهما يكن من أمر الظروف والاسباب ، فان الناشئين من الشعراء المعاصرين — وحتى بعض الراسخين — لم يشخصوا معنى الحرية في الشعر الحرّ تشخيصا واضحا ، ولم يعرفوا ، من الاشطر العربية ، موضع التكرار الذي تبيحه الحريّة الجديدة . ولعلهم ظنوا انها حرّية مطلقة لا ضابط لها ، وانها تبيح حتى الخروج على قواعد الاذن العربية والعروض الدارج . ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظموا قصائد حرة تجاورت فيها أشطر من البحر السريع وأخرى من الرجز كما في الفقرة التالية لسعدي يوسف :

يا طائرا أضناهُ طول السفرْ
قلبي هنــا فــي المطرْ
يرقب ما تأتي بــه الاسفارْ

انّ الشطر الثالث في هذه القطعة خارج على البحر السريع الذي كان منه الشطران الاولان كما نلاحظ اذا نحن وزنّا الاشطر

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلــن
مستفعلن مستفعلن مفعولْ

وانما هو من بحر الرجز لان (مفعولن) لا ترد في ضرب السريع على الاطلاق وانما هي مما يرد في الرجز بحسب قواعد العروض العربيّ .

على ان قانوننا البسيط للشعر الحرّ لا يحوج الشاعر حتى الى ان يتعلم اسماء البحور . فاننا ندرك ان (مفعولْ) ناشزة هنا لمجرد انها واردة في مكان (فاعلن) التي التزمتها الاشطر الباقية ، وكانت تفعيلة منفردة تفرض نفسها على مكانها المعين من كل شطر . ان (مفعول) لايصح ان تردَ هنا ذلك حتى لو فرضنا جدلاً انها يمكن ان ترد في ضرب السريع . وسبب هذا ان الشاعر قد سبق له ان عيّن لنفسه خاتمة كل شطر فلا مفرّ له من الالتزام بها مهما كانت الظروف ، لان ذلك هو قانون العروض العربيّ .

ولعلّ من الضروري ان نلفت النظر، في ختام هذا الفصل عن التفعيلات، الى آن الشطر الاول في القصيدة الحرّة يعيّن للشاعر خاتمة كل شطر تال يرد فيها ، سواء اكان البحر صافيا ام ممزوجا . ومعنى هذا ان وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان اسلوبها : شطرين او شطرا ثابت الطول : او شطرا متغير الطول من بحر صاف ، او شطرا متغير الطول من بحر ممزوج . ففي الحالات كلها ينبغي ان تحافظ على ثبات الضرب . وانما تنحصر الحرية التي نسلكها في حشو الشطر . فليتدبر كل شاعر هذا .

— ٣ —

بحور الشعر الحر وتشكيلاته

(١) — أوزان البحور

يجوز نظم الشعر الحرّ من نوعين من البحور الستّة عشر التي وردت في العروض العربيّ هما :

أ — البحور الصافية

وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ستّ مرات وهذه هـي :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)
الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)
الهزج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن)
الرجز ، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما مـن أربع تفعيلات وهما :

المتقارب ، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن)
الخبب ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)
او (فعلن فعلن فعلن فعلن)

ب ــ البحور الممزوجة

وهي التي يتألف الشطر فيها من اكثر من تفعيلة واحدة على ان تتكرر احدى التفعيلات . وهما بحران اثنان :

السريع ، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)
الوافر ، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

اما البحور الصافية فأن أمرها يسير لان الشعر الحرّ منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات (علـى الاّ يتجاوز العدد الحدود المقبولة للذوق العربيّ في الايقاع) . والمزالق في هذه البحور اقلّ منها في البحور الممزوجة ، وذلك بسبب وحدة التفعيلة . وانما تكمن مزالق أخطر في البحور ذات التفعيلتين كما سبق ان شرحنا . ان القصيدة الحرّة من البحر الوافر ينبغي ان تجري على هذا النسق مثلا :

مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن فعولن

فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب ، أي في (مفاعلتن). ويشترط ان ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن) لانهـا كانت منفردة في شطر الوافر الاصلي فلا يصح ان يقول الشاعر مثلا :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

والواقع ان اكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهي بتفعيلة منفردة ، فهم يزلقون اذ ذاك فيخرجون عنها . وهذا النوع من الغلط شائع في الشعر الحرّ شيوعا ملحوظا .

واما البحور الاخرى التي لم تتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط

والمسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحرّ على الاطلاق ، لانهـا ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها . وانما يصح الشعر الحرّ في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها او بعضها .

واما مـا حاوله بعض الناشئين من ان يكتبوا شعرا حرّا من البحر الطويل فقد انتهى الى الفشل . ان كل ما يمكن ان يصنع من هذا البحر ان ترتب تفعيلاته كما يلي مثلا :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن

وهذا ليس شعرا حرّا ، كما هو واضح ، وانما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما ، وقد استفاد الشاعر من كون احدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن) وسبب تعذر اقامـة شعر حرّ من هذا الوزن ان كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلا من تفعيلة واحدة ، يجعل طول الشطر محددا لا يعدو ان يكون (فعولن مفاعيلـن) واحدة او تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) . وحتى هـذا يبدو لاهثا متعبا بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى . ولقد ورد فـي بعض الموشحات الاندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعرٌ في قصيدة ضمّنها اعجاز نونية ابن زيدون (من البسيط) :

غدا منادينا
محكما فينـا
يقضي علينا الاسى لولا تأسينا
ووزنه كما يلي :
مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو في نظرنا نظم صلب تنقصه الليونة. والواقع ان في بعض الموشحات الاندلسية من الفوضى والغلط ما لايقل عمّا في شعر الناشئين اليوم . ونحسب ان الاسباب واحدة في الحالين .

(٢) ــ أوزان التشكيلات

في حديثنا السابق عن أوزان البحور تناولنا الصورة الاساسية للبحر الشعريّ كما نصّ عليها علم العروض . وعلى أساس تلك الصورة قسمنا البحور الى صافية وممزوجة . وتتناول الان الصور الفرعية التي يتناولها العروضيّون باعتبارها انواعا من الاعاريض والضروب وهي صور يعرفها كل من له اطلاع على علم العروض . ان البحر الكامل مثلا : في صورته الاساسية ، يجري هكذا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ومنه قول المتنبي في بداية قصيدة له :

اليوم عهدكمُ فأين الموعد ؟
هيهات ، ليس ليوم عهدكم غدُ
ان التي سفكت دمي بجفونها
لم تدرِ أنّ دمي الذي تتقلّدُ
قالت وقد رأت اصفراري : من به ؟
وتنهّدتْ فاجبتها : المتنهدُ

والكامل ، باعتباره هذا ، بحرٌ صاف لانه ذو تفعيلة واحدة لا تتغيَّر هي (متفاعلن) . غير أنّ الكامل ــ مثل سواه من البحور ــ لا يستقرّ علي صورته الصافية هذه ، وانما تعتري تفعيلته الاخيرة (او ضربه) تغييرات فتحول الى (فعلن) او (مفعولن) . للمتنبي مثلا قصيدة تجري هكذا :

(متفاعلن متفاعلن مفعولن)

سرٌ حلَّ حيث تحله النوّارُ

واراد فيكَ مرادكَ المقدارُ

واذا ارتحلتَ فشيّعتك سلامة

حيث اتجهتَ وديمة مدرارُ

وترد للحارث بن حلزة اليشكريّ قصيدة ذات تشكيلة اخرى هي (متفاعلن متفاعلن فعلن) وهذا نموذج منها :

لمن الديارُ عفون بالحبسِ

آياتها كمهارق الفرْسِ

لا شيء فيها غير أصورة

سفع الخدود يلحن كالشمسِ

فحبستُ فيها الركب أحدس في

كلّ الامور وكنتُ ذا حدْسِ

وانّه لواضح ان التشكيلتين :

متفاعلن متفاعلن مفعولنْ

متفاعلن متفاعلن فعلن

لم تعودا تشكيلتين صافيتين ، على الرغم من انهما كليهما تنتميان الى البحر الكامل ذي الوزن الصافي في أساسه . والصحيح ان هاتين التشكيلتين تدخلان تحت نطاق ما سميناه بالبحور الممزوجة وتخضعان لقانونها الذي شرحناه سابقاه ومعنى ذلك أنّ التفعيلة المنفردة الطارئة على آخر التشكيلتين ينبغي أن تكرر في ختام كل شطر من أشطر القصيدة الحرة . وانما التنويع في العدد مقصور على التفعيلة (متفاعلن) التي وردت اكثر من مرة في الشطر الاصلي . وهذا مثال :

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن
متفاعلن فعلن
متفاعلن متفاعلن فعلن

ولقد كان القانون العروضي الذي خضع له الشاعر العربي دائما انه ليس يمكن ان تجتمع تشكيلتان في قصيدة واحدة ، وانما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلازمها في كل بيت . وذلك ظاهر في قصيدة المتنبي والحارث اللتين اخترنا نماذج منهما وهو ظاهر في الشعر العربي كله ، سواء منه ما كتب قبل العروض أو بعده . وانما الحكم في ذلك الى الاذن العربية التي تنفر بطبعها من ان ترد تشكيلتان في القصيدة الواحدة . والواقع ان الخليل بن احمد انما اطلق اسم الكامل على التشكيلات السابقة وغيرها جميعا على سبيل تصنيف هذه الاشكال تحت صنف أساسي ، لا على سبيل اقرار اجتماعها في قصيدة واحدة . والامر كذلك في البحور الاخرى ذات التشكيلات المختلفة التي عزلها الشاعر العربي في شعره فلم يخلط بينها قط .

شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات

هذه المبادىء الاولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها قد اضطربت وكادت تمحّي في ايدي الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحر واقبلوا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا التشكيلات المتنافرة واوردوها جميعا في القصيدة الواحدة . فكان الشاعر يجمع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلامبالاة ، فاذا قصيدة البحر الكامل تستحيل الى خليط مما يلي جميعا :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن
متفاعلن فعلن
متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن فعلن

ولا يخفى على كل ذي سمع شعريّ مدى التنافر بين هذه التشكيلات، حتى ليضطرّ المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملا ما قد يكون فيها من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية . ولنقدم نموذجا من هذا الخلط لجورج غانم من البحر الكامل :

لكنهم متيقنون بأنهّم صرعى حميّا	(متفاعلاتن)
ومعزاؤهم انِ الحياة تقول للابطال هيّا	(متفاعلاتن)
منا الصدى منّي	(فعلن)
من مقلتي وفمي	(فعلن)
فأحسّه نارا ووعدا وارتقابا للغدِ	(متفاعلن)

هذه خمسة اشطر متجاورة من القصيدة قد أوردت في (ضربها) اربعا من تشكيلات البحر الكامل .والاذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة الاّ تشكيلة واحدة ، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن . والواقع أن الشعراء ــ حتى في عصر الانحطاط ــ لم يقعوا في مثل هذا، فمع ان شعرهم كان سمجا سقيم المعاني ركيك اللغة الا أن موسيقى الشعر العربيّ كانت ترنّ في كيانهم فلا يستطيعون ان يخرجوا عنها .

ومهما يكن فلا بد للشاعر ان يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة ، وان يفهم ان لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن ان تتجاور في قصيدة واحدة . وانما ينبغي ان تستقلّ كل قصيدة بتشكيلة ما ، وان تمضي على ذلك لا تحيد عنه الى آخر شطر فيها .

علينا ان نتذكر كذلك ان الشعر الحرّ ليس خروجا على قوانين الاذن العربية والعروض العربي ، وانما ينبغي أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء

والمشطور ٠وان اية قصيدة حرّة لاتقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ــ الذي لا عروض سواه لشعرنا العربيّ ــ لهــي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن ، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لــم تعرف العروض : ونحن نقول هــذا لا لاننــا نعادي التجديد ، وانما لان تفعيلات الشعر ومثلهما النسبُ في الموسيقى ، شيء ثابت في كل لغة ثبوت الارقام في الرياضيات ، فمهما تجددت العصور والافكار ونست وصعدت فان الارقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير ٠ واما مــا يتغير فهو الاشكال والانماط التي تبني من تلك النسب ، ذلك كمثل قوس قزح ، يبقى الى الابد محتفظا بالالوان كلها ، ولا يصنع الفنانون المجددون الا خلط تلك الالوان والتجديد في رصفها ومزجها والتصوير بها ٠

— ٤ —

الشعر الحر شعر ذو شطر واحد

ابرز الفوارق العروضية بين اسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان لا بد لنا ان نلتفت اليهما :

الاول — ان القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا — ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد ، بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في اسلوب الشطرين . ومعنى هذا ان الشطر الاول من البيت يعفى من القافية ، بينما يتمسك كل شطر في الشعر الحرّ بها لانه شعر ذو شطر واحد .

الثاني — ان الشطرين في البيت لايتساويان تساويا عروضيا وانما يباح في الشطر الاول ما لا يباح في الثاني ، ومن ثم فان قصيدة الشطرين تحتاج دائما الى تشكيلتين اثنتين ، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها في صدور الابيات ، والتشكيلة الاخرى في الاعجاز . وهذه الحرية ، حرية ايراد تشكيلتين ، غير مباحة في الشعر الحرّ لانه ذو شطر واحد . وسبب هذا المنع أن عدم انتظام وجود شطرين في هذا الشعر يضعف من احساس السمع بموسيقى تشكيلتين اثنتين تتعاقبان ويعطي كل منهما وقعا معينا يختلف عن وقع الاخرى . فاذا اعطينا القصيدة تشكيلتين بدلا من

واحدة ، وكان شطر منهـا ، فوق ذلك ، طويلا وآخر أقصر وثالث أطول ، اجتمع عـلى القصيدة تعقيدان : تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الذهن ، وتعقيد الاطوال المختلفة . ويؤدي ذلك الى ان يفقد السمع احساسه بالموسيقى ويتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة . وأمـا نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة ، مثل الارجوزة ، فانه يساعد السمع على تذوق الموسيقى ، خاصة وان القافية الموحدة ، برنينها وعلو نبرتها ، لم تعد موجودة في الشعر الحرّ الا في النادر النادر

ولا بدّ لنا ان نلاحظ أن اختلاف احد الشطرين عن الآخر في اسلوب الشطرين هو الذي جعل وحدة الوزن البيت لا الشطر ، وهو الذي جعـل العروضيّين يقسّمون البيت اقساما يطلقون عليها اسماء كما يلي :

الصدر اسم الشطر الاول
العجز اسم الشطر الثاني
العروض اسم التفعيلة الاخيرة من الصدر
الضرب اسم التفعيلة الاخيرة من العجز
الحشو كل ما عدا العروض والضرب في البيت

وكانت هذه الاسماء ضرورية ، يستعين بها العروضيون على تصنيف الاعاريض والضروب التي وردت في كل بحر من بحور الشعر العربي . فقالوا مثلا العروض الصحيحة والضرب المقطوع ، والعروض المجزوءة والضرب المذيل ونحو ذلك ، وذلك هو ما سميته « التشكيلة » في الفصول السابقة. وكان الشاعر العربيّ يهتدي بسليقته الشعرية الى العروض والضرب الملائمين في كل قصيدة يقولها ، وكان يطيع ذلك النموذج عبر القصيدة كلها فلا ترد فيها أكثر من تشكيلتين اثنتين احداهما للصدور والاخرى للاعجاز (ما عدا البيت المصرّع فان صدره وعجزه يستويان .)

واما حين كان الشاعر يكتب شعرا ذا شطر واحد كالارجوزة ، فانـه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر في كل شطر فلا يخرج عليها

قط • ولم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط الا في القصيدة ذات الشطرين • وهذا منطقيّ بالمعنى العروضيّ ، فضلا عن أن الاذن العربية ترتاح اليه •

ذلك هو السبب الذي يجعل الشعر الحرّ لايقبل أن ترد فيه تشكيلتان• فانما التشكيلتان مزيّة يمنحها الشاعر اذا هو نظم قصيدة ذات شطرين اثنين يحافظ فيهما على التناسق ، وعلى تساوي التفعيلات في كل شطر ، وعلى تقابل كل صدر مع الصدور السابقة واللاحقة في نظام وتسلسل مضبوطين • واما الحرّية التي يعطيها الشعر الحرّ للشاعر فان في مقابلها تقييدا في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها • وانما يفرض هذا التقييد لاسباب جمالية وذوقية ، لان الموسيقى ، التي هي قوام كل شعر ، تضعف بوجود التفاوت في طول الاشطر ، بحيث ينبغي للشاعر ان يسندها ويقوّيها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشطر الحرّ ان يرن ويبعث في وعي السامع لحنا ويخلق له جوّا شعريا جميلا •

على أن الشعراء الجدد لم يتقيدوا بهذا خرجوا عليه • ولم يكن ذلك منهم عن سبق اصرار — فيما اعتقد — وانما كان اساسه قلة المران وضآلة المعرفة بالشعر العربيّ وعروضه • ذلك ان طائفة من هؤلاء الشعراء لاتنقصهم الموهبة ولا الاصالة وقد عرفنا لهم شعرا مقبولا باسلوب الشطرين • وكان الخطأ البارز ، في شعرهم الحر ، انهم خلطوا ، في القصيدة الواحدة ، بين تشكيلات البحر كلها على تنافرها • على أنّ بعضهم كان يقع في غلط ابسط من هذا فيورد في القصيدة الحرّة التشكيلتين اللتين تردان عروضيا في اسلوب الشطرين • وهذا نموذج من شعر خليل حاوي من بحر الرجز •

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

داري التي أبحرتِ غرّبتِ معي (مستفعلن)
وكنتِ خيرَ دارْ (فعول)
في دوخة البحار (فعول)

في غربتي وغرفتي (مستفعلن)
ينمو على عتبتها الغبار [1] (فعولْ)

ويتجلى اسلوب الشطرين في هذا الشعر اوضح لو أضفنا اليه بعض التفعيلات الناقصة فانه سرعان ما يبدو هكذا

داري التي ابحرتِ غربتِ معي
وكنت (لي في البعد) خير دار
في غربتي وغرفتي (ساكنة)
ينمو على عتبتها الغبار

وهذا شعر ذو شطرين جار على القانون . وانما الخطأ فيه ان ناظمه أراد ان يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين : تنوّع أطوال الاشطر ، ووجود أكثر من تشكيلة ، وذلك لا يكون الا على حساب موسيقى القصيدة فانها تفقد الجمال والرنين .

والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادرا في الشعر الحرّ الذي يكتبونه اليوم . وهو كما بينا خروج صريح على مبادىء الشعر الحرّ ينبغي للشاعر ان يتحاشى الوقوع فيه .

(1) قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) لخليل حاوي ، مجلة الاداب ، بيروت العدد الخامس ١٩٦٠) .

الفصل الثاني

المشاكل الفرعية في الشعر الحر

توطئة

حيث وضع الخليل بن أحمد ، المتوفى ٧٥ هـ (*) قواعد العروض العربي القديم ، استقرأها من الشعر العربي المسموع ، فحصر الاوزان المعروفة جميعا ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور ، ثم تناول التغييرات التي تعتري تلك البحور ، والتفريعات عنها ، وما يعتريها من زحاف وعلل واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبى بها حاجة الشعر والنقد في زمانه • وكانت مقاييسه تلك مناسبة لزمانه كل المناسبة لانها كانت مستقرأة من شعر ذلك الزمن فحصرته كله ولم تترك منه شيئا غير مضبوط بقانون ، وكان غرضه من ذلك ان يستطيع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطيء على أساس علمي ثابت لا يعتريه النقص •

(*) في تاريخ وفاة الخليل خلاف . راجع نزهة الالباء للانباري ، ووفيات الاعيان لابن خلكان

وفي زماننا نحن نشأت حركة الشعر الحرّ وجاءت باسلوب جديد في رصف التفعيلات الخليلية خرج على الاسلوب الشائع . وأدت هذه الحركة الى أن تنشأ مشاكل عروضية لم تكن تخطر على بال الخليل ، لانّ العرب لم يقعوا في مثلها ، في قصائدهم . ولذلك بات علينا ان نستخلص ، في هذا العصر ، القانون العروضيّ الذي يضبط هذه المشاكل ويحمي الشاعر والناظم وناقد الشعر من الوقوع فيها . ومع ان هـذه المشاكل لا تخرجنا من نطاق العروض الخليليّ الرائع ، ولا تحوجنا الى استعمال كثير من الاصطلاحات الجديدة ، غير اننا نحتاج ـ مع ذلك ـ الى ان نخصّ الشعر الحرّ بفصل خاصّ نضيفه الى كتب العروض العربيّ ، وندرج فيه ـ كما فعلنا في هذا الفصل وسوابقه ـ القوانين الخاصة بالشعر الحرّ ، والحدود العروضية التي لا يصح له أن يتخطاها .

وكما كان اعتماد الخليل ، في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه ، على حسّه الشعريّ ، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربيّ ، فقد كان اعتمادي انا ايضا على حسّي الشعريّ وذوقي وما أحفظ من الشعر العربيّ . والفضل فيما قد اكون وفّقت اليه من قاعدة او قانون يرجع الى الخليل العظيم الذي رصف الطريق لكل شعر عربيّ خير رصف وأدقّه ، وابتدع العروض ابتداعا على غير نمط سابق . ولست أراني فعلت في هذا الفصل عن عروض الشعر الحرّ، اكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي رصفها ذلك العالم الفـذ .

وبعد فانّ لي ملاحظات حول طائفة من التفاصيل المتعلقة بالشعر الحرّ، وهي ملاحظات نضجت في نفسي عبر سنين كثيرة كنت خلالها أتابع ما تنشره المجلات الادبية والصحف اليومية من هذا الشعر . وقد انتهيت بعد طول التأمل الى أنّ علينا في أيّ عروض نكتبه للشعر الحرّ ، أن نتنبه الى اربع قضايا فيه هي :

١ ـ الوتد المجموع
٢ ـ الزحـاف
٣ ـ التدويـر
٤ ـ التشكيلات الخماسية والتساعية

ولا بد لنا من أن نلحق بهذه القضايا الاربع العامة قضيتين خاصتين هما مسألة ورود (مستفعلان) في ضرب الرجز ، و (فاعلُ) في حشو الخبب •

علينا ان نشير كذلك الى ان الخليل هو الذي وضع الاصطلاحات (لوتد) (الزحاف) (التدوير) ونحن لا نحتاج الى تغييرها في عروض الشعر الحرّ• وانما ينحصر ما نحتاج اليه ، في تعيين الاحكام الخاصة للوتد والزحاف والتدوير في الشعر الحرّ نفسه، لان احكامها هنا تختلف بالضرورة عن احكامها في شعر الشطرين وغيره • وذلك بسبب الفروق التي شرحناها بين اسلوب الشطرين واسلوب الشطر الواحد المتغير الطول •

- ١ -

الوتد المجموع

//ه

يعرّف العروضيّون (الوتد المجموع) بأنه مجموع ثلاثة أحرف ، اثنان منها متحركان والثالث ساكن كقولنا « لقد ، هوًى ، صحا ، نعمْ » .

ومن هذا نستطيع ان نستخلص ان هذا الوتد يختم التفعيلات (فاعلن ، متفاعلن ، مستفعلن) ومعنى هذا انه يرد في أربعة من بحور الشعر الحر هي :

١ ـ المتدارك فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
٢ ـ الرجـز مستفعلن مستفعلن مستفعلن
٣ ـ الكامـل متفاعلن متفاعلن متفاعلن
٤ ـ السريـع مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وقد اقتصرت كتب العروض العربي ، قديمها وحديثها ، على تقديم الوتد تقديما عابرا في بدايات ابحاث العروض ، ثم لا تعود الى ذكره قط . ونحن اليوم في فترة من تاريخ الشعر العربيّ تحتّم علينا أن نعنى بهذا الوتد، خاصة في تلك التفعيلات التي تنتهي به مما ذكرنا .

والذي نلاحظه ـ وهي ملاحظة شخصية ـ أن الوتد في الشعر العربيّ

يتصف بشيء من الصلادة والقسوة ، ويجنح من ثمّ ، الى ان يتحكم في الكلمة التي يرد فيها ، ويرفض ان يسمح للشاعر بتخطّيه . ومعنى هذا ، اذا اردنا التبسيط ، ان الوتد يبلغ من القوّة بحيث يستطيع ان يشقّ الكلمة التي يرد في اوّلها الى شقّين . مثال ذلك ان نقول مثلا :

شيخ المعرّة شاعرٌ
مستفعلن متفاعلن

ان الوتد الاول هنا هو الحروف الثلاثة (معرْ) في كلمة (المعرّة) وقد جاء من الكلمة في وسطها ، وبذلك شقّها الى شقين احدهما في آخر التفعيلة (مستفعلن) والآخر في أول التفعيلة (متفاعلن) .

وتفسير ما نذهب اليه أنّ التفعيلة ، بمعناها الشعريّ ، وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم ، وهذه الخاصيّة أبرز وأشدّ في التفعيلات الوتديه التي اشرنا اليها ، لما ذكرناه من قسوة الوتد وصلادته ، فاذا توقف الصوت عند آخر الوتد انقسمت الكلمة الى قسمين تتخللهما وقفة قصيرة وذلك مستكره ينفر منه السمع الشاعريّ نفورا ظاهرا .

ان قوة الوتد هذه تجعل من الكياسة الشعرية ان يحاول الشاعر ايراده في آخر الكلمة لكي يختمها به ويقوّيها ، بدلا من ان يورده في أولها فيقطع اوصالها ويضيع تماسكها . هذا هو القانون العامّ ، وقد نحتاج الى بعض الاستثناءات فيه بالنسبة للمواقع التي يرد فيها كما سنذكر .

وقد يتساءل القاريء : ماذا صنع آلاف الشعراء العرب من أسلافنا لتحاشي مشاكل هذا الوتد المشاكس اذن عبر القرون ؟ ولماذا لم يقعوا في شركه اذا كان يستدعي هذا الالتفات الخاصّ من الشاعر ؟ والجواب انهم كانوا يتحاشونه بالسليقة ، لان طبيعة الكلمة العربية وطبيعة موسيقى الاوزان كانت ترفض للشاعر أن يقع في مزالق الوتد ، فيعرف كيف يتخلص منه ،وتلهمه فطرته الموسيقية أن يلجأ الى واحدة من الطرق التالية للتخلص من اشواك الوتد :

١ ـ ان يورد الشاعر الوتد في آخر الكلمة لا في أولها كـأن يقـول (متجافيا) او (زهرَ الربى) او (ذاهبـا) •

الكلمة	الوتد فيها	التفعيلة
متجافيا	فيا	متفاعلن
زهر الربى	ربى	مستفعلن
ذاهبـا	هبا	فاعلن

٢ ـ ان يورد الوتد في النصف الاول من الكلمة على ان يكون آخره حرف علة • مثال ذلك قول ابن مالك :

وأستعين الله في ألفيّه

فالوتد هو الحروف «تعي» في كلمة (وأستعين) وآخره ، كما نرى ياء• وقد خفف ذلك من قسوته وجعل شوكته تكسر في حرف المدّ •

٣ ـ ومع ذلك فان ايقاف الوتد على حرف صلد في منتصف كلمة ليس ممنوعا كل المنع • وانما يرد في الشعر بشروط • وذلك بأن يكون وقعوه كذلك نادرا بحيث يرد الى جواره ، وتدٌ يختم كلمة، ووتد آخر يقف على حرف مدّ ، فان وجود هـذه الاوتاد التي كسرت حدّتها يجعل الاذن تتقبل ورود وتد واحد عنيف في البيت ، لا بل ان وروده قد يضيف تنويعا الى التفعيلات لقلته وندرته •

الوتد في شعر المعاصرين

في الحق ان شعراءنا الذين كتبـوا الشعر الحرّ يقابلون الوتد بقلـة اكتراث ويتركونه ، في أحيان كثيرة ، يهدم الحانهمو يضعف موسيقى شعرهم دون ان يحسّوا • ولا نظن ذلـك يقع لهـم لانّ العلم بالعروض ينقصهم ، فالعروضيون كما قلنا لا يتعرضون الى هذه القضية قط ، وانما لان معرفـة شعرائنا بالشعر العربيّ السليم أقلّ مما ينبغي لهم • وقد يكون بعضهم من

مدمني قراءة الشعر المعاصر وهو غالبا غير سالم من الاخطاء العروضية ، وليس مثلا يحتذى في الذوق الموسيقي . والا فلا تعليل لدينا لما نراه في القصائد الحديثة من رداءة في الصياغة وركاكة في الانغام . واغلب الظن أن القارىء يتلو القصيدة ويحسّها ضعيفة الوزن ناشزة النغم دون أن يدري سبب ذلك فيها . وهو غالبا يخرج مغتاظا مهيّا لان يهاجم الشعر الحرّ في اول فرصة تسنح لــه

هذا مثلا بيت لفدوى طوقان من قصيدة ضعيفة الوزن [1] . قالت مــن الرجــز :

هنا استردّت ذاتي التي تحطّمت بأيدي الآخرين

ان الأوتاد في هذا الشطر هي :

ترَدْ في كلمة (استردّت)

تيَ ال في كلمة (ذاتي التي)

تَحَطْ في كلمة (تحطمت)

بأيْ في كلمة بأيدي

وهذا تقطيع البيت[2]

هنا استرد	دت ذاتي ال	لتي تحط	طمت بأيْ	دي الآخرين
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن	مستفعلان

ومنه نرى ان الشاعرة قد وقفت اربع مرّات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها في هذا الموضــع حكم الحرف الصلد . وهذا ، كما نرى من قراءة البيت ،قد القى على الكلمات عبثا ثقيلا

---

(١) قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوي طوقان . مجلة الاداب . بيروت عدد ايار ١٩٦١

(٢) آثرنا رسم الكلمات المقطعة على غير طريقة العروضيين في جمع حروف لتفعيلة وحذف ما لايلفظ منها . وذلك رغبة منا في تسهيل الامر على القارىء الذي لم يألف العروض .

وكسرها تكسيرا . والبيت ، بعد ذلك ، خال مـن ليونة الموسيقى والتدفق الشعري الرقيق الذي يرد في بحر الرجز عادة . وذلك لان الوتد هنا اقوى من الكلمة ، بحيث قطع أوصالها . ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهي عندها الوتد كما سبق ان شرحنا ، او لو انها على الاقل قد فعلت ذلك في تفعيلتين من أربع لساعد ذلك الشطر . ولكنها لـم تفعل ذلك وانما وقعت في عكسه فجمعت بين الوقوف عـلى حرف صلد ، والوقوف في وسط الكلمة . فكانت الكلمة تبدأ في وسط التفعيلة وتنتهي في وسط التفعيلة التالية .وكذلك الامر في التفعيلات فهي تبدأ في منتصف كلمة وتنتهي في منتصف كلمة تالية ، وكل ذلك ظاهر في تقطيع الشطر الـذي أوردناه سابقا . وهو أمر شائع في الشعر الحر الذي كتبوه في السنوات الاخيرة ، فليست فدوى هي وحدها التي وقعت فيه وانما اخترنا الشطر من شعرها لانها شاعرة مرهفة تحسن النظم ومثل هذا في شعرها نادر .

ونحب أن نشير الى انّ الوتد في تفعيلة الرجز (مستفعلن) اقوى منه وأقسى في تفعيلة الكامل (متفاعلن) وذلك لان ورود السبب الثقيل (متَ) في اول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد في ختام التفعيلة ، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الوتد . واما في (مستفعلن) حيث السـبب الخفيـف (مسْ) فان الوتد في آخرها يصبح أشدّ قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له . ولذلك نجد الرجز اسرع انزلاقا من الكامل الى النثرية وضعف الموسيقى ، على الرغم مما نراه في سهولة النظم على الرجز وبحيث سماه اسلافنا (حمار الشعراء) ومصداق ما نقول ان اخطاء الشعراء في الشعر الحرّ المكتوب على وزن الرجز اكثر بكثير من اخطائهم في ذلـك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل .

ومع ذلك كله فان قواعد الوتد في الرجز تنطبق على قواعده في الكامل ولو بدرجة أخفّ . ولذلك نلاحظ انّ التدوير نادر الورود في البحر الكامل

والبحر الطويل[1] ويكاد يكون مستكرها ولو لم تنصّ كتب العروض على منعه . وانما ذلك ملحوظ في دواوين الشعراء انفسهم ، ولسنا نراهم وقعوا فيه الا اضطرارا .

وخلاصة الرأي أن من مستلزمات الوتد أن يقف بين الحين والحين في نهاية الكلمة ، وان تكسر شوكته ببعض الوسائل الاخرى التي ذكرناها . ذلك امرٌ يحتمه الذوق وتتطلبه الاذن الشعرية ، وقد صنعه الشعراء ، وان كان العروضيون لم يقرّروه قط . حتى ابن مالك ، في الفيّته النحوية المنظومة ، قد التزمه . والحق ان منظومته ، من وجهة نظر العروض ، تتمتع بموسيقى مقبولة نفتقدها في اكثر شعر الرجز الحديث الذي شاع في السنين الماضية . وانه لعار يلحق بالشعر الحديث ان تكون «منظومات» أسلافنا التعليمية اوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين . ونحن اشد أسفا على ذلك لاننا ندري ان شعراءنا لا يقلون مواهب عن أولئك القدماء ، غير انّ الاستهانة بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ قد باتت في عصرنا شبه (مودة) مضلّلة وقع فيها الجيل . وليس الذنب ذنب الحريّة كما يظنّ أناسٌ يحبون التقليد والجمود وانما هو ذنب الجهل وضعف السَمْع .

(1) تفعيلات الطويل في احدى تشكيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) وهي تنتهي بوتد .

— ٢ —

الزحـــاف

يعرّف العروضيّون الزحاف بانه « تغيير يلحق بثواني أسباب الاجزاء في البيت » وهذه أمثلة له تعنينا في الشعر الحرّ

التفعيلة	زحافها
متفاعلن	مستفعلن
مستفعلن	مفاعلن
فاعلن	فعلن
مفاعلتن	مفاعيلن

واكثر ما يعنينا من هذه الامثلة هنا ، الزحاف الذي يمس تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستفعلن) الى (مفاعلن) ، وهو مرض شاع شيوعا فادحا في الشعر الحرّ ، واستهان به الشعراء ، او لم يحسّوا به فتركوه يعيث في شعرهم ويفسد أنغامه . والواقع ان هذا الزحاف مباح في وزن الرجز ، وقد ورد في

شعر اسلافنا كثيرا وكان وروده جميلا مقبولا لا مأخذ عليه • وانما ابيح ذلك في وزن الرجز لانه يدخل تنويعا وتلوينا عــلى التفعيلة (مستفعلن) لان الانتقال منها الى زحافها ، بين الحين والحين ، يدخل على القصائد الرجزية جمالا وموسيقية • ولم يزل الشاعر العربي الحديث يلجأ الى هذا التنويع الذي هو صفة عامة في بحر الرجز تدخل في تركيبه ، والعروضيون يعترفون بها ويفسحون لها مجالا في كتبهم وقواعدهم •

غيرانّ ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط ، وانما ينزلق اليه الشاعر المعاصر ، هو ان يكتب أبياتا كاملة، واشطرا، تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف• هذا ، مثلا ، نموذج من شعر صلاح عبد الصبور • قال من الرجز : [1]

وحين يشبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

وهو كما نلاحظ شطر ذو ست تفعيلات وهذا تقطيعه :

وحين يقْ	بل المسا	ء يقفر الط	طريق والظ	ظلام محـ	نة الغريب
مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلان

ومنه ندرك ان تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون ان يعبأ الشاعر، ولقد اصبح البيت ، بسبب هــذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الايقــاع ، ضعيف البناء ، منفّرا للسمع • والواقع انه يجمع ثلاثة من خمســة من عيوب الشعر الحرّ التي ندرسها في هذا الفصل ، وللشاعر مندوحة عن ذلك بمــا يملك من رهافة شعرية نلمسها في بعض قصائده الاخرى • وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ •

واما سائر اصناف الزحاف التي اشرنا اليها في اول هذا الفصل فسوف

(١) قصيدة (رحلة في الليل) ، ديوان (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور. بيروت ١٩٥٧ . ويلاحظ ان الشاعر يسيء استعمال الوتد في تفعيلاته الاولى والثالثة والرابعة والخامسة .

تتخطاها لاننا لا نراها تحدث مشاكل خاصة بالشعر الحرّ . ومنها زحاف التفعيلة (فاعلن) وهو (فعلن) وقد الف الشعراء أن يعزلوه في قصائد كاملة، وقلما يستعملون فيها اصل التفعيلة (فاعلن) الا في النادر . ومن هذا النادر قصيدة ميخائيل نعيمة :

هللي هللي يا رياحْ
وانسجي حول نومي وشاح[1]

وبعد فما الزحاف ، اذا اردنا ان ننظر اليه نظرة بسيطة ونخرج عن تعريفات العروضيّين ؟ انه علّة تعتري البيت وليس اساسا فيه . او هو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير تحبه لانه لا يرد كثيرا . تماما كما قد نحبّ خصاما صغيرا مع اصدقاء نعزّهم ، او زكاما يداهمنا يومين ثم ينصرف تاركا لنا احساسا أقوى بعذوبة العافية وجمالها . فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها الى خصومات وزكامات لا تنتهي ؟ ألن يكون طعم الحياة اذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف ؟

ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة . ان شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية . وقد تفشى الزحاف الذي هو ، في نظرنا ، مسؤول الى حد كبير عن شناعة الايقاع، والنثرية ، وغيرهما مما يشكر الجمهور وجوده في الشعر الحرّ .

والحق مع الجمهور .

(١) ترد هذه التفعيلة في شعري غير قليل . ومنها في شظايا ورماد القصيدتان (الافعوان) و (تواريخ قديمة وجديدة) وفي قرارة الموجة القصائد (اغنية) و (سخرية الرماد) و (يحكى ان حفارين) .

— ٣ —

التدوير

البيت المدوّر ، في تعريف العروضيين ، هو ذلك الذي « اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الاول وبعضها في الشطر الثاني . » ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة . نموذج ذلك قول المتنبي من الخفيف :

انا في أمّة تداركها اللـ
ـهُ غريب كصالح في ثمودِ

فكلمة « الله » قد وقع بعضها في آخر الشطر الاول وبعضها في أول الشطر الثاني .

وللتدوير ، في نظرنا ، فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ اليه الشاعر . ذلك انه يسبغ على البيت غنائية وليونة لانه يمدّه ويطيل نغماته كما في هذه الابيات من شعر أمجد الطرابلسي وهي من البحر الخفيف :

وحدةُ العرْب قد تضوّع في الجوّ
شذاها مثل الخميلِ النضيرِ

وحدة العرْب مزّقتْ حجبَ الليـ
ـل وشعت ملء الفضاء المنير[1]

وكما في أبيات علي محمود طه ، من الهـزج

اذا ما طـاف بالشـرفـ ـةضوءُ القمر المضنـى
ورفّ عليكِ مثل الحلْـ ـمِ او اشراقه المعنى
وأنت عـلى فراش الطـهـ ـر كالزنبقـة الوسنى

وانما المحذور في « التدوير » هو أن العروضيّين لم يتناولوه تناولا ذوقيّا ، بل كان كل ما صنعوا انهم نصّوا على جواز وقوعه بيـن الاشطر ، دونما اشارة الى المواضع التي يمتنع فيها لانّ الذوق لايستسيغه . والواقع أنّ كل شاعر مرهف الحاسة، ممّن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعريّ، لا بد ان يدرك بالفطرة ان هناك قاعدة خفيّة تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزا يؤذي السمع . ولسوف نجد ، حين ندرس دواوين الشعر العربي الجيد ، أنّ الشعراء كانوا ، بفطرتهم يتحاشون ايراد التدوير في بعض المواضع ، ولو ان كتب العروض لم تشر الى ذلك على الاطلاق .

واذن فما هذه المواضع التي ينبغي للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير ؟ ملاحظتي الشخصية أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبو ريشة ، من المتقارب :

رويدكِ لا تجرحي صمتك الـ
رهيـب ولا تهتكـي مـئزره

(1) قصيدة (مصرع الصقر) لامجد الطرابلسي . «مجلة الرسالة» . المجلد الاول من السنة السابعة ص ١٠٦٠
(2) قصيدة (القمر العاشق) لعلي محمود طه . ديوان ليالي الملاح التائه . شركة فن الطباعة ــ القاهرة .

فاني أحسّ به همهمـــات الـ
وحوش وخشخشة المقبره[1]

ومثل (فاعلاتن) في البحر الخفيف ونموذجها من شعر سليمان العيسى :

وحدةٌ تلهم الكواكبَ مســرا
ها وتمشي في القفر ظلا ظليـلا

وحدةٌ تفجر الينابيعَ في الكـو
ن فراتا يسقي العطاش ونيـلا[2]

غير ان التدوير يصبح ثقيلا ومنفّرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن) و (مستفعلن) و (متفاعلن) . وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمد الهمشري[3] من الكامل :

هي جنة الاشجار والاظلال والـ
أعطـار والانغـام والانـداءِ

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلّما يقعون في تدوير البحر (البسيط) او (الطويل) او (السريع) او (الرجز) او (الكامل) . نعم ، ان ورود بيت مدوّر في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل ، وفي وسعنا أن نعثر عليه اذا نحن قلّبنا الدواوين وصبرنا على البحث ، غير ان ذلك نادر ، وندرته ذات دلالة . ومن هذا النادر قول المتنبي مـن الكامـل :

---

(١) قصيدة (الروضة الجائعة) لعمر ابو ريشة . ديوان مختارات . مطابع دار الكشاف بيروت

(٢) قصيدة (في عيد الوحدة) من ديوان قصائد عربية لسليمان العيسى . دار الاداب . بيـروت ١٩٥٩ .

(٣) قصيدة (النارنجة الذابلة) لمحمد الهمشري . كتاب الروائع لشعراء الجيل . محمد فهمي مطبعة الشبكشي بالازهر ـ القاهرة .

الناعمــات القاتــلات المحييا
ت المبديات من الدلال غرائبا

وله من الطويل :

وكم من جبال جبتَ تشهد انني الـ
جبال وبحـر شاهد انني البحـرُ

والواقع انّ التدوير هنا ــ حتى في شعر المتنبي ــ قد أساء الى موسيقية الابيات . ولو تجنبه الشاعر لكان أحسن .

وملاحظتي الثانية حول التدوير ، وقد تكون ملاحظة غريبة ، انـه وهو لايسوغ في البحر الكامل ، يسوغ في مجزوء الكامل ، لا بل انه يضيف اليه موسيقية ونبرة لينة عذبة . من ذلك البيت الثاني منقول البهاء زهير .[1]

مالي أراك أضعتــني وحفظت غيري كلّ حفظِ ؟
متهتكــا فــاذا حضــر تَ تظلّ في نسك ووعظِ
متفاعلن متفاعلــن متفاعلن متفاعــلاتن

ومن هذا في الشعر الحديث ابيات علي الجارم في قصيدته المشهورة :[2]

يا سطر مجــد للعــرو به خطّ في لوح الوجودِ
بغــداد انّا وفــد مصــ ر نفيض بالشوق الاكيــد
اهلــوك اهلونــا وأبــ ناءُ العشيرةِ والجدود
حتى يكادَ يحبّ نخــ لك نخلُ اهلي في رشيدِ
متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلاتن

---

(١) ديوان ابي الفضل بهاء الدين زهير . ادارة الطباعة المنيرية . القاهرة . (ص ١١٤)
(٢) قصيدة (بغداد) .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن بحر الرجز الذي يصح التدوير في مجزوئه كما في قول نزار قباني :

حدودنــا باليــا سمين والندى محصّنه
وعندنــا الصخور تهــ وّى والدوالي مدمنه
وان غضبنا نــزرع الـ شمس سيوفا مؤمنه
بلادنــا كانــت وكا نت بعدُ هذي الازمنه
في أرضها كُتبتْ هــ ذي الاحرفُ الملحّنه[1]

ولعلّ السبب الذوقيّ الذي يبرر وقوع التدوير في مجزوء الكامــل والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أنّ المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيــه التدوير ، ولعلّ للامر تفسيرا آخر يفوتني ، والله أعلم .

التدوير في الشعر الحر

ينبغي لنا أن نقرّر ، في أول هذا القسم من بحثنا ، ان التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحرّ ، فلا يسوغ للشاعر على الاطلاق ان يورد شطرا مدوّرا . وهذا يحسم الموضوع .

واذن فلماذا نكتب هذا الفصل ؟

نفعل ذلك لانّ امتناع التدوير في الشعر الحرّ ليس شيئا معروفا لجمهرة الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر ، وانما نبدأ نحن بتقريره استنباطا وقياسا على العروض العربيّ وانقيادا للذوق الفطريّ . وليس يخفى ان كل قاعدة مقررة انما بدأت بأن استنبطها انسان ما ، فذلك سائغ ولا مأخذ عليه . وانما ينبغي لنا ان نبرر هذا المنع من جهة ، وأن نشير الى ما يقع فيه الناشئون من أخطاء ، في هذا الباب ، من جهة اخرى .

---

(1) قصيدة (بلادي) ديوان طفولة نهد لنزار قباني ، (القاهرة ١٩٤٨) .

واحب ان اقول اولا انني لست ممن يمنع الاساليب الجديدة لمجرد انها لم تسمع من العرب ، وذلك لان تطور الظروف والاحوال في الوطن العربي قد يستدعي تطوّر القواعد . وانما اعتمادنا دائما على الذوق والمنطق الادبي والفطرة الشعرية التي نملكها وهي ، بلا ريب ، شديدة التأثر بأحوال العصر الذي نعيش فيه . وذلك بالاضافة الى مقاييس العروض العربي والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين .

اما اسباب امتناع التدوير في الشعر الحر ، في رأيي ، فانا ابسطها فيما يلي :

أولا ـ لان الشعر الحرّ شعر ذو شطر واحد كما سبق أن أوضحنا . وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ ـ كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، في العصور كلها، قديما وحديثا ، شعرا يستقل فيه الشطر استقلالا تاما فلا يدوّر آخره . وذلك منطقيّ وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع الا في آخر الشطر الاول ليصله بالشطر الثاني ، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب . وعلى ذلك فان التدوير ملازم للقصائد التي تكتب باسلوب الشطرين وحسب .

ب ـ لان التدوير يعني ان يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقلّ . وانما ساغ في الشطر الثاني من البيت لان الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره . واما في الشعر الحرّ فان الوحدة هي الشطر ولذلك ينبغي ان يبدأ دائما بكلمة لا بنصف كلمة كما في فقرة جورج غانم التالية من المتقارب :

لا هتف قبل الرحيل
ترى يا صغار الرعاة يعود الـ
رفيقُ البعيدُ[1]

---

(1) نداء البعيد . ابيروت ١٩٥٧) ص ١٨ .

ج ـ لان شعر الشطر الواحد ينبغي ان ينتهي كل شطر فيه بقافية (أو على الاقل بفاصلة تشعر بوجود قافية) ومن خصائص التدوير انه يقضي على القافية لانه يتعارض معها تمام التعارض . وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين ، وبسببها يضيعون قوافيهم التي يجهدون لها احيانا . والمثال السابق من شعر جورج غانم نموذج لما نقول . فقد انتهى الشطر الثاني بالقافية (يعود) وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد) . على ان مجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي :

ترى يا	صغار الـ	رعاةِ	يعودُ ر
فعولن	فعولن	فعولُ	فعولن

ومعنى ذلك ان القافية (البعيد) اصبحت تقابل كلمة (يعودر) وبذلك ماتت القافية . وكان على الشاعر أن يضحي بواحد من اثنين : القافية أو التدوير . ولسنا ندري لماذا لم يقل مثلا

ترى يا صغار الرعاة يعود
رفيقي البعيدُ

واذا كان يريد ان يجعل (يعود) قافية ، ويحسب ان الشطر قد انتهى عندها ، فكيف فاته ان بداية الشطر التالي (الرفيق البعيد) كانت حرفا ساكنا هو همزة الوصل ؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟

ثانيا ـ يمتنع التدوير في الشعر الحر لانه شعر حرّ ، اعني أن الشاعر فيه قادر على ان ينطلق من القيود ، ومن ثم فان ذلك يجعله في غير حاجة الى التدوير . وما التدوير ، لو تأملنا ، الا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيدا بأسلوب الشطرين حيث الشطر الاول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد ، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية . ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرّة ؟

الحقيقة انه ليس من سبب يبرر ذلك على الاطلاق • فالشعر الحرّ يبيح للشاعر ان يطيل الشطر وفق حاجته ، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذى كان يقيد الشاعر • واذا كان الشاعر قبل يستعمل تدويرا يطيل به الشطر الاولفان الشاعر الحرّ يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير ، وذلك بأن يرصّ الشطرين المدوّر أولهما معا في شطر واحد ، لان ذلك مباح في الشعر الحرّ ، وهو في الواقع مزيته • وفي هذه الحالة يصبح التدوير بلا معنى على الاطلاق • وقد كانت اشطر جورج غانم تشير الى هذا بوضوح ، فقد قال في شطرين •

ترى يا صغار الرعاة يعود ال

رفيق البعيد

وهذا شيء لا ضرورة لـه ، ففي وسعه ان يقول فـي شطر واحـد متناسق :

ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد

وقد رأينا ممـا سبق ان القافية (يعود) في الشطر الواحد ليست اقلّ ضياعا منها في شطرين ، وذلك لان التقسيم القسريّ لشطر واحد الى شطرين لا ينقذ هذين الشطرين من أن يبقيا شطرا واحدا في الواقع •

وبعد، فان كون الشعر الحرّ يمنح الشاعر حرية اطالة أشطرِه وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى ، ينفي الحاجة الى التدوير أصلا• فاذا احتاج الشاعر الى شطر طويل فان في وسعه ان يكتبه بلا تدوير • بدلا من ان يكتب شطرا ذا ثلاث تفعيلات مدورا بحيث يفضي الى شطر آخر ذي ثلاث تفعيلات ، فان في امكانه ان يجمع الشطرين في شطر واحـد ذي ست تفعيلات • أو لم نبح له ذلك في الشعر الحرّ ؟ فما الداعي الى التدوير اذن ؟

وقد يعترض علينا شاعر بانه يقول « اني انما اجعل الابيات مدوّرة في

أشطر متتالية كثيرة لان العبارة التي اكتبها تستغرق اشطرا كثيرة . او لـم تبيحوا لي ان اطيل العبارة كما أشاء ؟ » والواقع أنّ في هذا السؤال وهما واضحا . ذلك ان التدوير ليس ملازما للعبارة الطويلة فقـد تكون العبارة قصيرة ويدوّر الشاعر البيت مع ذلك ، وقد تكون طويلة دون ان يحتاج الى تدوير البيت . ولماذا تستغرق اية عبارة طويلة عشرة أشطر مدوّرة ؟ لماذا لا تستغرق عشرة أشطر غير مدوّرة ؟ ان التدوير ، لو تأملنا ، لا يتصل بطول العبارة ، وانما هو محض انشطار الكلمة الى شطرين كل منهما ينتمي الـى تفعيلة . ومن ثم فانه قد يقع في كل شطر من قصيدة عباراتها قصيرة ، فتبدأ العبارة في منتصف الشطر المدوّر وتنتهي في النصف الثاني ، ثم تبدأ عبارة جديدة في منتصف شطر مدوّر ثان وتنتهي في الشطر التالي . وكذلك فلا صلة للتدوير بطول العبارة .

ثم ان هناك سؤالا شديد الاهمية ينبغي للشاعر ان يلقيه عـلى نفسه ، السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أيـة قصيدة ذات ايقاع وموسيقى . فلنفرض أننا أبحنا للشاعر ان يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) الى ما شاء الله . فهل يستسيغ سمعه ان يورد اكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد ؟ الجواب على هذا قد ثبت لي بالتجربة الطويلة وقراءة مئات مـن قصائد الشعراء . ان ذلك غير سائغ ولا مقبول لان الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضيّة بينها . ذلك فضلا عن أنّ تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لانه يتعارض مع التنفس عند الالقاء . لا بل انه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجّه ونرفض أن نقرأ . ولننظم مثالا من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلن) بلا وقفة مع غلبة التدوير :

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمـة الاحراش

احلاما طريات ورش العطر خدّ الليل والدنيا

تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد
القبريّ واتئاب المدى خوف من المجهول. يا
قلبي تيقّظْ واترك الاوهـام تجني كـل
باقات الاماني . أمسكَ الجذلان بالافـراح
والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأ مشرق
الدنيا ضياء وابتسامات فدع فتن الصباح
المشرق المسحور ينفذ لا تكن حيران مقطوع
الرؤى .

اليس هذا نظما سمجا ، ميّتا ، لا يحتمل ؟ ان قراءته غير ممكنة ، وهو لترادفه السريع مملّ رتيب يتعب السمع ويضايق الحسّ الجماليّ لدى القارىء . وابرز ما ينقصه هو الوقفات . ذلك ان السكتة في آخر الشطر والبيت كانت وما زالت عنصرا « مهما » في القصيدة . ان للسكوت وقعا شعريا يعادل وقع الاشطر نفسها . ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأيناه

والظاهر ان كثيرا من الذين يكتبون الشعر الحرّ ينسون هذه الحقيقة ولذلك نراهم يرصّون لنا اشطرا كثيرة مدوّرة في الحقيقة كلها شطر واحد. وما أحراهم بأن ينتبهوا .

ـ ٤ ـ

التشكيلات الخماسية والتساعية

جاء الشعر الحرّ بالحرية واصبح في مقدور الشاعر ان يزيد التفعيلات في الشطر وينقصها كما يشاء في وفق القيود والشروط التي ذكرناها في الفصول السابقة • وقد ادى ذلك الى ان ينظم الشعراء أشطرا تتنوع أعداد تفعيلاتها من الواحدة الى العشر • وكان أن جابهنافي الشعر العربي الاشطر ذات الخمس تفعيــلات •

ونحن أن ننبه أولا الى أنّ الشعر العربيّ ، في مختلف عصوره ، لــم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس ، وانما كان الشطر يتألف اما من تفعيلتين كما في الهزج والمجتث والمضارع ، او من ثلاث كما في الرجز والرمل والكامل، او من أربع كما في الطويل والبسيط والمتقارب والخبب • وعند هذا وقف الشاعر فلم نقرأ له أشطرا ذات خمس تفعيلات اطلاقا •

واما في المجزوء فان طول الشطر لم يزد على تفعيلتين او ثلاث • وعندما يكون الشطر المجزوء مدورا فان طول الشطر يصبح ـ في الواقع لا فــي الاعتبار ـ ست تفعيلات وان سمّيناه بيتا • لانّ المدور ، في حقيقته . شطرٌ لا شطران • وهذا قد كان الطول الاقصى للشطر العربيّ •

وجاء المعاصرون وتناولوا الحريّة التي أباحها لهم الشعر الحرّ فخرجوا على قانون الاذن العربية ونظموا أشطرا ذات خمس تفعيلات • وكان ينبغي لهم ، اذ ذاك ، ان يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها •فلماذا لم يكتب العرب شعرا خماسيّ التفعيلات على الاطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطا ؟ ام ان للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر لدن ذي ايقاع ؟ على ان المعاصرين شعراء ونقادا لم يعنوا ببحث هذه الاسئلة ولم يقفوا عندها• لا بل ان مجابهتنا بالاشطر الخماسيّة لم تثر اي صدى فكأن العرب قد الفوا ذلك • ومضى الشعراء يكتبون اشطرا خماسيّة دونما تعليق •

وكانت ذلك كلّه ينمّ عن الاهمال ، اهمال من الشعراء الذين يكتبون باسلوب جديد فلا يعنون حتى بالاشارة الى ذلك ، واهمال من النقاد الذين تمرّ بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت انظارهم • وانما كان ينبغي ان تدْرس القضيّة فاما أن تقرّ باعتبارها تجديدا يقبله الذوق المعاصر ، او ان ترْفض لانها نشاز موسيقيّ تأباه الاذن العربية • ولعلنا نعتب على العروضيين اكثر مما نعتب على سواهم ، لما في ايديهم من سبل النقد الشعريّ وما لهم في انفسنا من ثقة• على ان اكثرهم فيما نعلم ـ قد استكبر ان ينظر في الشعر الحـرّ ، وأنف أن يعدّه شعرا بحيث ينزل الى نقده بمقاييس العروض الصلدة ،ومن ثم فماذا يعنيه ان ترد فيه خمس تفعيلات او لا ترد ؟ ومهما تكن الاسباب فان الشعراء راحوا يقعون في الشطر الخماسيّ دون ان ينتبهوا الى شناعة وقعه في السمع وقبح ايقاعه •

هذا نموذج من قصيدة لفدوى طوقان سبق أن اقتبسنا منها :[1]

تحيّني صديقيَ المقرّبَ الاثير	(أربع تفعيلات)
صداقة حميمة تشدّني اليكمن سنين	(خمس)

(1) قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الاداب العدد الخامس . ايار ١٩٦١ .

وقولها في القصيدة نفسها :

قبلك من سنين من سنين	(ثلاث)
نشدتها مذ كنتُ طفلة حزينة مع الصغار	(خمس)
وحين فتّحتُ براعمي وزعزع الصبا النضير	(خمس)
وضمّخ الجواء بالعبير	(ثلاث)

ومثل ذلك في قصيدة عنوانها (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب :[1]

تقول يا قطار يا قدَر	(ثلاث)
قتلتَ اذ قتلته الربيع والمطر	(اربع)
وتنشر الزمان والحوادث الخبر	(اربع)
والامّ تستغيث بالمضمد الخفر	(ثلاث)
ان يرجع ابنها يديه ، مقلتيه ، ايّما أثر	(خمس)
وترسل النواح يا سنابل القمر	(اربع)

لعل هذه النماذج تخبرنا هي نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ، ذلك انها تبدو قبيحة الوقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لانحتاج الى اكثر من ايرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها •

ومما لا يقبل كذلك استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات ومثالها قصيدة لخليل الخوري ، من المتقارب • قال [2]

تمرّ ليال أحسّ بها انني لن اكحل جفني بمرأى الصباحْ
ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمدّ اليّ الجناحْ
وأسمع دقات قلبـــي مجنونة كالريـــاح كعصف الريـــاح

(١) قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب مجلة شعر . العدد ٧ـ٨ صـــيف وخريف ١٩٥٨ .
(٢) قصيدة (تمر ليال) لخليل الخوري . مجلة الاداب . اذار ١٩٥٩ .

يردّ صداها جدار الظلام ويذرو حبيباتها فهي رجع نواحْ
فأبسمُ مستسلما غير أني اذا ماأطلّ على الكون فجر ولاحْ
اراني مازلتُ أحياكماكنت .لاالموتُ جاءولاثار حولي الصياحْ

ان كـل شطر في هذه القصيدة ذو تسع تفعيلات وهو ــ كما نظن أنّ القارىء يقرّنا عليه ــ أطول مما ينبغي لشطر واحد . وليس لنا مفرّ من ان نعدّه شطرا واحدا لان العدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع ان نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله . ولقد كنا نستطيع ان نقسمه على ثلاثة أشطر لو ان الشاعر اراد ذلك واحدث له الوقفات اللازمة في ثنايا الشطر . والواقع ان قابلية العدد تسعة للقسمة على ثلاثة تجعل اطالة الشطر اليه غير مقبول ، فماذا كان يضير الشاعر ان يقول هذا مثلا :

فأبسم مستسلما غير أني اذا ما أطل
على الكون فجر ولاح
اراني ما زلت احيا كما كنت لا الموت جاء
ولا ثار حولي الصياح

ان ثقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين اولاهما ان العرب لم يكتبوا شطرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات ،وثانيهما ان الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع ، كالرقم خمسة تماما . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ، وانما لانه ايضا ذو تسع تفعيلات .

اما السبب في كون العددين خمسة وتسعة لا يردان في الشعر العربيّ فلعله يحتاج الى دراسة للمقاطع تكشف السرّ فيه .

— ٥ —

مستفعلان في ضرب الرجز

يقع بعض الذين يكتبون على بحر الرجز في خطأ شنيع هو انهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) في ضربه ،ولا يقع هذا في الشعر العربي قط لان الاذن تمجه . ولعل خير دليل نقدمه على شناعة وقع (مستفعلان) هذه في ضرب الرجز ما نجده في كتب النحو العربي حين يتحدثون عن أنواع التنوين فيسمون التنوين في خاتمة بيت رؤبة التالي (غاليا) اي صعبا عسيرا لا ينبغي ان يرد :

وقاتمِ الاعماقِ خاوي المخترَقنْ

مشتبه الاعلام لمّاع الخفقنْ

وظاهرٌ ان التفعيلة الاخيرة هنا قد التقى فيها ساكنان وباتت مماثلة لمستفعلان (ما عدا ان القاف فيها حرف صحيح لا ليّن) . وانما سمّوا النون هنا (غالية) لانها وردت في مكان غير مقبول من تفعيلة الرجز التي ترفضها . وليس في الشعر العربي كله ، عدا هذه النون ، تشكيلة لبحر الرجز تنتهي بـ «مستفعلان» . ومن الواضح ان بيت رؤبة شاهد نحوي وكثيرا ما يتعسّف النحاة في التماس الشواهد .

واما لماذا اورد المعاصرون (مستفعلان) هذه في خواتم تشكيلات الرجز في شعرهم الحرّ فلعلّ التعليل الوحيد له ان الشاعر الناشيء سمع ان في الشعر الحرّ حريّة فظن ان معنى تلك الحرية ان يخرج على العروض وقواعده ، وحتى على الاذن العربية وما تقبله . وغاب عنه ان العروض هو الموسيقى ولا سبيل الى الخروج عليه ما دمنا نكتب شعرا . ولا ريب ان في اصطلاحنا « الشعر الحرّ » لا يسمح بمثل هذه التأويلات الفضفاضة التي وقع فيها الشعراء لاننا احترزنا بكلمة (الشعر) عن ان نقصد بالاصطلاح الخروج على ما هو اساسي في كل شعر وهو الموسيقى . وأما (الحرية) فقد شرحناها بانها التحرر من التقيد بالشطرين المتساويين في الطول ، ومن ثم فاذا كتبنا قصيدة حرّة ، على وزن الرجز ، فمن المنطقيّ ان تتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز جميعا ، ما عدا التقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر .

وقد بدأت الفوضى في بحر الرجز على يد قلة من الشعراء الناشئين كما اذكر ، وكنت وانا ارقب ما تنشر الصحف اعتقد ان الراسخين من الشعراء ، الذين مارسوا الكتابة باسلوب الشطرين طويلا ، سوف يتحاشون الوقوع في هذه الفوضى . ومن هؤلاء نزار قباني مثلا وقد سبق له من بحر الرجز في ديوانه الاول :

تقول لي مكسورة الاهداب عمّ تبحثُ ؟
قلت أضعتُ قبلة وفقدُ هاكم يورث
قد قفزت مني وفوق الثغر منك تمكث
سمراء ردّيها اليّ ليس بي تريّث.[1]

هنا نرى نزار قباني لا يأتي بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير انه يقع في ذلك عندما يخرج الى سماء الحريّة في الشعر الحرّ بعد ذلك بسنوات ، وكأنه

(١) قالت لي السمراء . نزار قباني . الطبعة الاولى ، دمشق ١٩٤٧ .

نسي حتى اذنه الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول :

اكتب للصغار
للعرب الصغار حيث يوجدون (مفاعلان)
اكتب للذين سوف يولدون (مفاعلان)

اكتب للصغار
قصة بئر السبع واللطرون والجليل
واختيَ القتيلْ
هناك في بيّارة الليمون اختيَ القتيلْ (مفاعلان)
اذ كان في يافا لنا حديقة ودار

يلفّها النعيـم
وكان والدي الرحيم (مفاعلان)
مزارعا شيخا يحبَ الشمس والتراب[1]

وكذلك نجد هذا الخطأ لدى فدوى في قصيدتها (تاريخ كلمة) التـي سبق ان اقتطفنا منها ذلك حيث تقول :

ومرت الايام يا صديقيَ الاثيـر
جديبة مطمورة بالثلج بالاسى المرير (مفاعلان)
وقلبي الوحيد ينطوي على جفافه على ظماه[2] (مفاعلان)

ان هذا شنيع . وانا على يقين من ان نزار وفدوى ــ وكلاهمـا شاعر مرهف ذو موهبة صافية ــ سوف يلاحظان معنى ما أقول فورا ويقرّان أنـه

(1) قصيدة (قصة راشيل شوارزنبرغ) ديوان (قصائد من نزار قباني) . مطابع دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٦ .
(2) قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الاداب . ايار ١٩٦١ .

ناشز . وانما يقعان فيه ، على ما اظن ، وهما يشعران بنفور منه . غير أنّ دوار الحريّة قد اصابهما فيمن اصابه ، فجعلهما يسكتان صوت فطرتهما الشعرية . ولعل هذا هو ايضا شأن غير قليل من الشعراء الذين نشأوا بعد نزار وفدوى مثل صلاح عبد الصبور [٧] وغيره . ونحن نتمنى ان يعود هؤلاء الشعراء الى صوت فطرتهم التي تلهمهم واسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ . ولا اظنه يضير الشاعر المعاصر ان يدرس العروض ولو دراسة عابرة ، فانما وجد العروض ليعين الشعراء اكثر مما يعين الناظمين . وانما يفهم العروض الفهم الحق الشاعر الموهوب . واما الناظم فمهما درسه فان جوانب منه تبقى غامضة عليه ، فضلا عن انه لا يستطيع ان يبدع فيه وقصارى ما يملك ان يقيس على الموازين قياسا انطباقيا جامدا .

والواقع ان الشعر ليس موهبة وحسب ، وانما هو نظم قبل ذلك ، وللنظم قواعده وأسسه . فاذا كان الشاعر الموهوب ، بكل موهبته التي يعتزّ بها ، يكتب الشعر ويخطىء في الوزن ، فما باله يزدري العروض ويترفع عن دراسته اذن ؟

(٧) يقع صلاح كثيرا في (مستفعلان) عندما يكتب على الرجز . وقد سبقت له شواهد في بحثنا هذا .

— ٦ —

فاعلُ في حشو الخبب

المعروف ان تفعيلة الخبب (فعلن) ليست الا زحافا يعتري تفعيلة المتدارك الاصلية (فاعلن) • وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبب او (ركض الخيل) كما يسمّونه احيانا • والمعروف ايضا ان العرب لم يستعملوا هـذا الوزن الا نادرا • ولعلّ ذلك هو الذي جعل الخليل ينساه فلا يحصيه في بحوره الخمسة عشر ، وانما استدرك به الاخفش وسماه لذلك (المتدارك) •

ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق انغامه ، كما نرى من نموذجـه التالي المشهور :

يا ليل الصبّ متى غـده ؟
أقيـام الساعة موعـدُهُ
رقـد السمّـارُ وأرّقـهُ
أسف للبيـن يـردّده
فبكاه النجمُ ورقّ له
ممـا يرعـاه ويرصـده
كلفٌ بغزال ذي هيف
خوفُ الواشين يشرّده

نصبتْ عينـاي له شركا
في النوم فعزّ تصيّدُهُ
صنم للفتنـة منتصب
أهـواه ولا اتعبّدُهُ
صاح والخمرُ جـنى فمه
سكرانُ اللحظِ معربدُهُ (١)

وهذه الخفةوتلك السرعة تجعلانه لايصلح الا للاغراض الخفيفة الظريفة، والا للاجواء التصويرية التي يصحّ فيها ان يكون النغم غالبا • وانما يثبّت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطعّ انغامه ، فكأن النغم يقفز من وحدة الـى وحدة • وسبب ذلك ان (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن (وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى) وهذا التوالي الذي يعقبه سكون في كل تفعيلة يُسْبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنّه يقفز • وذلك هو الذى جعلهم يسمّونه (ركض الخيل) احيانا •

والظاهر أن الشاعر العربيّ كان يضيق بهذا التقطع في وزن الخبـب فيعمد الى التخفيف منه باسكان العين في (فعلن) بين الحين والحين وبذلك يتحول السبب الثقيل الى سبب خفيف ويزول العناء • وذلك واضح فـي قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصري السابقة :

ينضو من مقتلـه سيفا
وكـأنّ نعاسـا يغمـده

ان في هذا البيت اربع تفعيلات مخففة وأربعا على الاصل وذلك يكبح جماح الحركة ويخفف منها • فضلا عن انه يضيف تنويعا وتلوينا الى تفعيلات البحر الرتيبـة •

---

(١) من شعر الحصرى القيرواني المتوفى سنة ٤٨٨ هـ .

ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنويعا جديدا لم يقع فيه اسلافنا، ذلك اننا نحوّل (فعلن) الى (فاعلُ) . وليس في الشعراء ، فيما اعلم ، من يرتكب هذا سواي ، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرّة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيتُ فيه حتى الآن . هذا مثلا مطلع قصيدتي (لعنة الزمن)[1] من الخبب:

كان المغربُ لون ذبيحِ
والأفق كآبــة مجروحِ

ووزن الشطر الاول فيه هو :

فعْلن فاعلُ فاعل فعْلُ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافا للقاعدة العروضية في الخبب . وأنا أقرّ بانني وقعتُ في هذا الخروج عن غير تعمّد . وقد ألفتُ ان انظم الشعر بوحي السليقة ، لا جريا على مقياس عروضيّ ، تحملني خلال عملية النظم موجةالصور والمشاعر والمعاني والانغام، دون اناستذكر العروض والتفعيلات. وانما تتدفق المعاني موزونة علىذهني ومن ثم فان (فاعلُ) قد تسرّبت الى تفعيلاتي (الخببية) وانا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعيّ بحيث لم اتنبه الى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب .

وسرعان ما احتجّ عليّ الدكتور جميل الملائكة[2] منبها الى خروجي

---

(١) قصيدة (لعنة الزمن) من ديوان قرارة الموجة لمؤلفة الكتاب . بيروت ١٩٦٠.

(٢) جميل الملائكة خالي . وقد كان منذ الطفولة صديقي الحميم ، فتحنا اعيننا على الشعر وانغامه ، وقرانا العروض معا ، وعشنا صبانا نتبادل قصائد الدعابة وننظم الاهاجي الفكاهية والالغاز والتاريخ والتشطير والتخميس والموشح والدوبيت . وما زلنا حتى الان نجتمع لنظم القصائد المشتركة بيت منه وبيت مني ، واحيانا نتبادل رسائل منظومة من اولها الى اخرها . ولجميل في الشعر ذوق مرهف . وقد نشرت له ، منذ سنوات ، ترجمة شعرية لطيفة لرباعيات الخيام .

عن تفعيلة الخبب . وقد ادركت فورا انه عـلى حـق وان تفعيلتي دخيلة . وجلست افكر ، مندهشة ، في سبب هذا الذي وقع لي . فكيف ولماذا جاز ان تقبل اذني الممرّنة خروجا على الوزن مثل هذا ؟

وجاء الجواب بعد قليل من التأمل ، وكان جوابا بسيطا واضحا : انّ اذني ، على ما مرّ بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا . فليس هو خطأ وقعتُ فيه ، وانما هو تطوير سرتُ اليه وانا غافلة . ومعنى ذلك ان (فاعلُ) لا تمتنع في بحر الخبب ، لانّ الاذن العربية تقبلها فيه . واذن فلماذا لم يقرّها العروضيّون ؟ وهل من حقّي أنا ان اثبت تفعيلة جديدة في بحر عربي ضبط منذ عصور طويلة ؟

الواقع انه ليس من حقي ، كما انه ليس من حق ايّ شاعر ان يفعل ذلك . انما يقرّر القواعدَ القبولُ العامّ . نعم ، لقد قرّر الخليل قواعد جديدة ، غير ان تقريره ذلك لم يكن هو الذي ثبّتها ، وانما ثبتت حين تقبلها الشعراء المتمكنون والعارفون في عصره وكذلك لن تثبت تفعيلتي الجديدة الا اذا لقيت موافقة العروضيّن .

والحق أن قليلا من التأمل في التفعيلتين (فَعِلن) و (فاعلُ) لا بد ان يقودنا الى انهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما لان طولهما واحد. وفي وسعنا التأكد من ذلك باسلوب العروضيين :

ف ع ل ن ـ ف ا ع ل

ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ـ ـ

فان بين ايدينا هنا تفعيلتين تحتوي كل منهما عـلى ثلاثة متحركات وساكن واحد . وانما الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن . ويظهر ذلك واضحا حين نكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى :

فعلن = فاعلْ

LШ=ШL

ومعنى ذلك ان كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة . وانما تقع الطويلة في مطلع (فاعلْ) وفي آخر (فعلن) .

ومن الناحية الموسيقية يستوي عدد الاجزاء في التفعيلتين فكلاهما يتألف من اربعة اجزاء .

ولعلنا حريّون ، فوق ذلك ، بان نلتفت الى ان (فعِ لن) ليست الا مقلوب (فاعِل) والعكس صحيح ايضا . فلو قلنا (لنْ فعِ ، لنْ فعِ) لكانت مساوية لقولنا (فاعلْ ، فاعلْ) . ولا يخفى ان ذلك ، كان سيبافي تفرّع الخبب من المتدارك الاصلي . وكل هذا يجعل ورود (فاعلْ) في الخبب سائغا مقبولا حتى ليصحّ ، في عقيدتي ، ان نكتب قصيدة خببيّة وزنها كما يلي :

فاعلُ فاعلْ مفْتعلن
أقبلَ فجركَ يا وطني

ان الاذن العربية تقبل هذا . فكيف بها وهو يرد ، على وجه التنويع عبر وزن الخبب ؟

هذا اذن هو السبب الذي جعلني اتمسّك بتفعيلتي الدخيلة حتى بعد تنبيه الدكتور جميل الملائكة ؛ والواقع انني لم ازل استعملها في حشو الخبب ومنه في آخر قصيدة كتبتُها منه :

وعدٌ في شفَةِ الزنبقِ غطّى المرج شذاهْ
وتألقُ فجر منبثق فوق مسافات مبهوره
ونسائم تعبر في وديان مسحوره
ان شاء اللهُ ؛ رؤى اغنية طافحة وندى وصلاهْ

ورأيي ان اقرار ذلك قاعدة في بحر الخبب يضيف سعة وليونة الــى هذا البحر الذي يفيق بفواضله الصـغرى كما بينا .

والراي الاخير لاغلبية العروضيين والشعراء المتمكنين في الوطن العربي" .

البابُ الثالث

الشعر الحرّ باعتبارِ أثره

- الشعر الحر والجمهور
- اصناف الاخطاء العروضية

الفصل الأول

الشعر الحر والجمهور

توطئة

لعل تاريخ الشعر العربي لم يعرف هزّ اكبر من تلك التي تعرّض لها وهو يواجه حركة الشعر الحر التي بدأت تنتشر انتشارها الجارف منذ سنة ١٩٥٢ ، مع ان أوليّاتها تعود الى سنة ١٩٤٧ ـ فقد جاء هذا الشعر بتجديد كامل في النظرة الى وزن الشعر فنقل الاساس فيه من الشطر الى التفعيلة ، ومن نظام الشطرين الاثنين والقافية الموحدة ، الى نظام الشطر الواحد والقافية المتغيرة[1] . ومع ان الحركة كانت قائمة على اساس راسخ

(١) لا مانع من أن يكون الشعر الحر موحد القافية ومن ذلك قصيدة نزار قباني (طوق الياسمين) .

من العروض العربيّ ، ببحوره واشطره وقوافيه ، الا ان الجمهور العربيّ قد تكشف عن مقاومة مستمرّة صريحة لها ، فلم يرض ان يتقبل هذا الشعر الجديد ، ولا ان يحاول فهمه ، وما زالت اغلب الاوساط الادبية والفكرية التي يُعْتمد عليها تتحدث عنه بازدراء وسخرية . ولقد الفنا في السنين الماضية انْ نرى أنصار الشعر الحرّ يقابلون تحفظ الجمهور بالثورة وبحملات السباب والتجريح بشكل يوجع ضمير أيّ مراقب رصين للموقف . ذلك أن الجمهور العربيّ الذي يرفض هذا الشعر الحرّ لا يعدو ان يكون أحد اثنين ، امّا انه متأخر في ثقافته ووعيه الشعريّ والادبيّ وذوقه عن شعرائه الشباب بحيث لا يستطيع ان يصل الى فهم حركة جديدة ما زالت تبدو له غامضة ، واما انّه مُحقّ في رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ما . وفي الحالتين لا ينبغي لنا ان نتهجم على الجمهور . فان كان الحق معنا ، وكان جمهورنا الذي نكتب له متأخرا عنا ، فان واجبنا ان نعلّمه لا ان نسبه ونهينه ونهاجم مقدّساته ، واما اذا كان الجمهور على حق ، فماذا علينا اكثر من ان نرى الحق ونقرّه ، ولو كان ضدّنا ؟ ان الشعر العربي ينبغي ان يكون اعز علينا من اي تجديد مغلوط وقعنا فيه .

على ان من حسن الحظ ان الظروف اقلّ قسوة من هذين الطرفين اللذين ذكرناهما ، فلا الجمهور العربي متأخّر الى هذا الحدّ المؤنس ، ولا الشعر الحرّ صادم للروح العربية والاذن العربية ،وانما يقوم موقف الجمهور منه على تداخلِ عواملَ عديدة بعضها خارجيّ وبعضها يتصل بكل حركة مجددة تقابل جمهورا ذا تراث قديم أصيل ، وبعضها يرجع الى اغلاط يقع فيها الشعراء انفسهم .

ومهما يكن من امر فقد حاولت في هذا البحث أن ادرس الاسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف من الشعر الحرّ موقف المقاوم ، وقد صحَ لديّ ، بعد طول التأمل ، ان السبب في ذلك يرجع الى ثلاثة اصناف من العوامل :

١ ـ العوامل التي تتصل بطبيعة الشعر الحرّ واختلافها عن طبيعة اسلوب الشطرين الشائع في الشعر العربيّ •

٢ ـ العوامل التي تنشأ من ظروف الشعر العربيّ في هذه الفترة التي ولد فيها الشعر الحرّ ، وهي عوامل تسبّبها ملابسات في جوّنا الادبي سندرسها •

٣ ـ عوامل تنشأ عن اهمال الشعراء الذين يكتبون الشعر الحرّ ، وعدم عنايتهم بتهذيب شعرهم ، وقلة معرفتهم بالشعر العربي ، وضعف أسماعهم الموسيقية •

وسوف ندرس كل مجموعة من هذه العوامل في فصل خاصّ •

— ١ —

طبيعة الشعر الحرّ

لا ريب في ان السبب الرئيسي في مقاومة الجمهور العربي للشعر الحرّ يكمن في كون هذا الشعر خارجا على اسلوب الوزن الذي ألفه العرب . وكل جديد يقابل في اوله بالمقاومة والرفض ، فليس الشعر الحرّ بدعا في هذا. ولقد كان طبيعيا ان يضيق به القرّاء حين جوبهوا به اول مرة سنة ١٩٤٧ .

واكاد أعتقد ان اغلب القرّاء — وبينهم ادباء وحتى شعراء احيانا — ما زالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحرّ ، فهل هو شعرٌ بلا وزن ؟ ام انه وزنٌ ما يخالف اوزان الشعر العربيّ ؟ وانما يحسّ بهذه الحيرة ، على الخصوص ، اولئك الذين لا يملكون اسماعا مرهفة تميّز وزن الشعر تمييزا دقيقا ، وهؤلاء قد الفوا قبل ، ان يروا الاوزان مرصوصة ، على شطرين متساويين ، بحيث يكون تبيّن موسيقاها اسهل . ولذلك تاهوا وتعبوا حين اصبحت الاشطر غير متساوية في أطوالها ، وعاد الارتكاز الى التفعيلة بحيث يحتاج الامر الى شاعر لكي يتبين الايقاع والموسيقى .

كان القرّاء يقرأون البحر الكامل (الوافي) وهو مكتوب هكذا :

قلبـي يحدّثنـي بانّكَ متلفي
روحي فداكَ عرفت أم لم تعرفِ
لم أقضِ حقّ هواكَ ان كنتُ الذي
لم أقضِ فيه أسىً ومثلي من يفي
مالي سوى روحي وباذلُ نفسهِ
في حبّ من يهواه ليس بمسرفِ
فلئن رضيتَ بها فقد أسعفتني
يا خيبة المسعى اذا لم تسعفِ[1]
متفاعلـن متفاعلـن متفاعلـن
متفاعلـن متفاعلـن متفاعلـن

وكانوا يقرأون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالي :

ولقد دخلتُ على الفتا ةِ الخدرَ في اليوم المطيرِ
الكاعبُ الحسناءُ تـر فل في الدمقسِ وفي الحرير
فدفعتُـها فتدافعـت مشي القطاةِ الى الغدير[2]
متفاعلـن متفاعلـن متفاعلـن متفاعلاتـن

وكانوا يقرأون مشطور الكامل وهو يعادل شطرا واحدا منه . وكانوا يتقبلون ذلك كله لمجرّد ان كل صنف منه معزول عن الصنف الآخر ، فلا تكون القصيدة الا وافية او مجزوءة او مشطورة دون ان تخلط بين هذه الاصناف .

وجاء الشاعر الحديث فرأي الرابطة بين وافي البحر ومجزوئه ومشطوره قائمة واضحة ، لان هذه الاوزان كلها ذات تفعيلة واحدة هي متفاعلن ،وهي

---

(١) من شعر ابن الفارض . ديوان ابن الفارض : مطبعة حجازي بالقاهرة .
(٢) من شعر المنخل اليشكري .

كلها تنتمي الى البحر الكامل ، وانما الفرق بينها في عدد (متفاعلن)وحسب، فهي تتكرر في الوافي ست مرات وفي المجزوء اربعا وفي المشطور ثلاثا .وقد لاحظ الشاعر انه ، اذا وحّد الضرب ، استطاع ان يجمع مجزوء البحر ومشطوره واجزاءهما في القصيدة الواحدة لان عدد مرّات التكرار لايؤثر في الموسيقى شيئا ما دامت التفعيلة واحدة والضرب واحدا ، ولذلك رأى أن يمزج بين الاطوال كلها في قصيدة واحدة . وكان ذلك طبيعيا وموسيقيا على اجمل ما يمكن .

والواقع ان الشعر الحرّ جارٍ على قواعد العروض العربيّ ، ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور جميعا . ومصداق ما نقول ان تتناول اية قصيدة جيدة من الشعر الحرّ ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ، فلسوف ننتهي الى أن نحصل على قصيدتين جاريتين على الاسلوب العربي دون اية غرابة فيها . ولنأت بمثال لما نقول . من قصيدة (الى العام الجديد) من البحر (الكامل) :

يا عامُ لا تقربْ مساكننا فنحن هنا طيوفْ
من عالم الاشباح ينكرنا البَشَر
ويفرُّ منّا الليلُ والماضي ويجهلنا القَدَرْ
ونعيشُ أشباحا تطوفْ
نحن الذين نسيرُ لا ذكرى لنا
لا حُلْمَ ، لا اشواقَ تشرقُ ، لا مُنَى
آفاقُ اعيننا رمادْ
تلك البحيراتُ الرواكد في الوجوه الصامتة
ولنا الجباهُ الساكنه
لا نبض فيها لا اتقادْ
نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته
الهاربون من الزمان الى العَدَمْ

الجاهلون اسى الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظلّ ينقصنا الشعورْ
لا ذكريــاتْ
نحيا ولا ندري الحيــاة
نحيا ولا نشكو ونجهلُ ما البكاء
ما الموتُ ما الميلاد ما معنى الســماء»[1]

ولنفرز أشطر هذه القصيدة ونجزئها الى الاطوال التي يعزلها العروض العربيّ ، فلسوف نحصل على ثلاث قصائد جارية على الاسلوب العربي حق الجريان . وهذه اولها ، وهي من مجزوء الكامل ذي الشطرين :

يا عــامُ لا	تقــرب مسا	كنَنــا	فنحنُ	هنا طيوفْ
ويفرّ منــا	الليــل والا	مــاضي	ويجهلنا	القَدَرْ
تلك البحيراتُ	الــروا	كد في	الوجـــوه	الصامته
نحن العــراة	مــن الشعو	ر	ذوو الشفاه	الباهته
متفاعلــن		متفاعلــن	متفاعلــن	متفاعلــن

اما القصيدة الثانية فهي من المشطور وهذا نصّها :

نحن الذين نسير لا ذكرى لنــا
لاحُلْم لاأشواقَ تشرق لامُنَى
من عالم الاشباح ينكرنا البَشَرْ
الهاربون من الزمانِ الى العَدَمْ
نحن الذين نعيش في ترف القصــورْ

(1) قرارة الموجة . نازك الملائكة . مطابع دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧

نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاء

ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء

متفاعلـــن متفاعلـــن متفاعلـــن

وهناك قصيدة ثالثة نستطيع استخلاصها ذات وزن اقصر :

ونعيش اشباحا تطوف

آفاق اعيننا رَمَادُ

ولنا الجباهُ الساكته

لا نبضَ فيها لا اتقاد

ونظل ينقصنا الشعور

نحيا ولا ندرى الحياة

ان هذه القصائد كلها من البحر الكامل وتفعيلتها جميعا واحدة هـــي (متفاعلن) وهي انما تجتمع في الشعر الحرّ لان ذلك لايخرج على النغم الذي تقبله الاذن العربية ، وكل ما هنالك انه اسلوب يتيح للشاعر تعبيرية اعلى بسحه الفرصة لاطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى

وليس يمكن ان يرفض الاعتراف بوزن ذلك شاعر ذو سمـــع مرهف ، وانما جاءت الضجة من القرّاء كما اسلفنا ،وقد حسب بعضهم ان الشعر الحرّ نثر عادي لا وزن له اطلاقا . وليس افظع غلطا من هذا الحكم ، كمـــا رأى القاريء مما سبق . وانني لاخجل حين ارى احيانا شعراء معروفين مـــن الجيل السابق يصرّحون في الصحف بـــان الشعر الحرّ نثر . ان مثل هذه التصريحات في الواقع مؤلمة ، ليس لانها تؤثر في مستقبل الشعر الحرّ ــ ذلك لانها لا تؤثر فيه ــ وانما لانها تشير الى الارتجالية التي يكتب بها ادباؤنا ، والى قلةتشخيصهم لمسؤوليتهمفي توجيه جمهور يتطلع اليهم ملتمسا التوجيه.

والواقع الذي نحبّ ان نعود فنؤكده انه ما من عارف بالشعر على الاطلاق يمكن ان يرضى لنفسه ان يقول ان الشعر الحرّ نثر لا شعر . وانما يقول ذلك من لا معرفة له ، اية معرفة ، بالشعر العربي والعروض العربيّ . فليتحرج اي أديب كبير من الاحكام الارتجالية . ان الجيل الطالع سيكون اكثر معرفة بالعروض من ان تفوت عليه مثل هذه الاحكام الفاسدة .

— ٢ —

الظروف الأدبية للعصر

كان اسلوب كتابة الشعر العربي يسنحه شكلا معينا يساعد القارىء غير الشاعر على ان يدركه ، في يسر وسهولة ، ان هذا شعر لا نثر . فما يكاد الشاعر يكتب الموزون ، باسلوب الشطرين ، حتى يدرجه هكذا :

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشآم مفردة بات بايدي العدى معللها
تسأل عنا الركبان جاهدة بادمع ما تكاد تمهلها[1]

واذا كتب الرجز أدرجه هكذا :

قد علمَ الابناءُ مَنْ غلامُها
اذا الصراصيرُ اقشعرَّ هامُها
انا ابن هيجاها معي زمامُها
لم أنبُ عنها نبوة الامُها
من طولِ ما جرّبني أيامُها

(١) من شعر ابي فراس الحمداني وهو من البحر المنسرح

ولا تثـرى حانية أرحامُها
وليلة قد بتّ مـا أنامُـهـا
احييتُها حتى انجلى ظلامُها [1]

وكان وزن الشعر يبيح هذا الاسلوب في الكتابة فيستقل الشـطر او البيت (شطران بينهما فسحة) على سطر واحد يترك سائره خاليا . وانما كان هذا في الاصل اشعارا للقارىء بانّ هذا شعر ، والا فقد كان ينبغي الاّ تترك في الاسطر فراغات ، تماما كما نفعل حين نكتب النثر .

وجاء الشعر الحرّ ، جاريا على أساليب الشعر العربي ، فـراح الشاعر يكتب كل شطر من أشطره على سطر ، سواء أكان شطرا طويلا ام قصيرا ، كما في هذه الاشطر (من المتقارب) :

وكنا نسمّيه ، دون ارتياب ، طريق الاملْ
فما لشذاه أفلْ ؟
وفي لحظة عاد يُدْعى طريقَ المللْ ؟[2]

وانما يترك الشاعر سطرا ، مثلَ الثاني في هذه الاشطر ، خاليا لان (فما لشذاه أفل) كانت شطرا كاملا له وزن وضرب وقافية ، وكان هذا الشطر مستقلا عن الشطرين اللذين جاءا قبله وبعده ، فمن حقه ان يُخَصّ بسطر يفرد له ، على الاسلوبِ العربيّ . وهذه هي القاعدة في الشعر الحرّ ، فهو يقطع على اسطر بحسب وزنه ، كلّما انتهى منه شطر بدأ سطر جديد .وهذا كفيل بان يساعد القارىء على تشخيص شعريّته وتمييزه عن النثر حـق التمييـز .

---

(1) للشاعر عمير بن شييم القطامي . ديوان القطامـي . دار الثقافـة . بيروت ١٩٦٠ (ص١٦١)
(٢) قصيدة (طريق العودة) من ديوان المؤلفة (قرارة الموجة) (الطبعة الثانية) مطبعة دار الكتب ـ بيروت ١٩٦٠ (ص٤٠) .

على ان الشعر الحرّ سرعان ما وقع في اشكال عسير خاصة بالنسبة لاولئك القرّاء الذين يعتمدون في ادراك الشعر على شكل كتابته لانهم لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض . ذلك ان هؤلاء القرّاء بدأوا يخلطون بين هذا الشعر الحرّ الموزون وبين نثر عاديّ لا وزن له اصبح الادباء يكتبونهُ ويقطعونه على أسطر دون أي مبرّر أدبيّ . وهذا النثر الذي يغتصب لنفسه شكل الشعرُ يجرى في اتجاهين اثنين :

١ ـ الترجمات العربية للقصائد الاوربيّة وغيرها .

٢ ـ ما يسمّونه بـ « قصيدة النثر » وهي نثر طبيعي خال من الوزن ومن الايقاع اختاروا ان يسمّوه قصيدة .

وسوف ندرس كل صنف من هذين فيما يلى .

أ ـ الترجمات النثرية للشعر الاجنبي

شاعت في جونا الادبي ظاهرة كتابة النثر العربى الذى يترجم به الشعر الاجنبيّ مقطّعا على اسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة ، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر اجنبيّ في سطر مستقلّ كما يلـي :

يا ملاكا اسمر ، وضّاء ، مستقيما
كمدفع يلمع في الفضاء ،
سوادك يقتحم ذهني
وشَعْرك قاصف كالريح المصفحة التي
أمطرت على أوربا[1]

(1) ترجمة نثرية من شعر ايدث سيتول ، كتبها جبرا ابراهيم جبرا مجلة شعر . العدد ٢ صيف ١٩٥٧ .

وأحسب ان هذا الاسلوب في كتابة الترجمة منقول في الاصل عـن اللغات الاوروبية . فقد ألفنا أن نرى ادباء اوربا الذين ينقلون قصيدة من الالمانية الى الانكليزية مثلا ـ او بالعكس او غيره ـ يلجأون الى كتابـة النص الانكليزي بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية . وبذلك يسهل على القارىء مقارنة الترجمية بالاصل . واغلب ما يفعل هذا ، المترجمون الدقيقون الذين يريدون لترجماتهم ان تستعمل في التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون ان ينتفعوا منها . وذلك هو وحده الذي يبيح للمترجم ان يضع النثر مقابل الشعر ، مكتوبا على مثل ما يكتب الشعر عليه . ولقد ساعد على ذلك ان الصيغ والتعبيرات في اللغات الاوربية متقابلة متشابهة الى درجة ملحوظة ، خاصة بين اللغات التي تنتمي الى اصل واحـد مثل الانكليزية والالمانيـة والفرنسية والايطالية والاسبانية ، فهي كلها تنحدر من اصل لاتيني يجمع بينها ويجعل كثيرا من قواعدها متقاربة . فكان من السائغ في هذه اللغات ان يوضع الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوي على معناه ، دون ان يجد المترجم صعوبة في توزيع الالفاظ والاشطر في حدود اللغة التي يكتب بهـا ترجمتـه .

هذا في لغات اوربا . واما في العربية فان الامر اشدّ تعقيدا . ذلك ان لغتنا تختلف اختلافا كبيرا عن اللغات اللاتينية سواء أفي صيغها وتعابيرها ام في اشتقاقاتها ونحوها واعرابها ، وذلـك بحيث اذا اراد المترجم العربيّ ان تكون اسطره المترجمة مقابلة للاشطر الاوربية فلا بدّ له ان يضحي بقواعد لغته فيفصل مثلا بين الموصول وصلته كما فعل جبرا ابراهيم جبـرا حين كتـب :

وشعرك القاصف كالريح المصفحة التي
أمطرت على اوربـا

وقد يفصل بين الجارّ والمجرور ومتعلّقهما كما في قوله :

. . . . مستقيما
كمدفع يلمع في الفضاء

وكان حقه ان يقول « مستقيما كمدفع يلمع في الفضاء » دونما فصل .

على ان اعتراضنا على هذا الاسلوب في كتابة النثر يرجع في أساسه الاكبر الى انه ليس من حق اي نثر آن يكتب مقطعا على أسطر . ذلك ان التقطيع هبة اعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب . وانما يستحقها الشاعر لانه يكتب وحدات موسيقية موزونة ، فاذا منحناه مزية على الناثر كان ذلك هو المعقول والمنطقي . ان التقطيع ملازم للشعر . تلك هي القاعدة ؛ وقد جرى عليها تاريخنا الادبي كله .

واما النثر فما الذي يبرر كتابته مقطعا ؟ واذا كان التقطيع مقبولا في الشعر ، حيث تسنده الموسيقى والوزن فيتقبله منطق الذوق ، فما الذي يجعله مقبولا في نثر عادي خال من الوزن مثل اي نثر سواه والحق ان المرء يكره ان يقرأ شيئا مقطعا على أسطر بلا سبب مبرر كالوزن . ولذلك نجد اغلب الناس يرفضون قراءة الشعر الاوربي المترجم المكتوب بهذا الشكل . وتلك خسارة فادحة ، واساءة الى الآداب الاوربية التي ينقلونها لنا ، لان من حق تلك الاداب ان تترجم الى العربية في حدود اساليبها الجمالية المقبولة دونما خروج عن نطاقها الذوقي . وكلما كتبوا بالشكل المجلوب المصطنع الذي يستعملونه ، ساهموا في حرماننا من فرصة يتذوق فيها القارىء العربي الذي يجهل اللغات الاجنبية ادبا غنيا عريقا كالادب الاوربي .

ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة ، وشاع هذا الاسلوب الهجين في ترجمة الشعر الغربي ؛ وألفنا ان نرى لغتنا العربية موزعة على اسطر بلا أي سبب يبرر ذلك . ولماذا تكتب قصيدة جاك بريفير هذا :

الحمار والملك وانا
سنكون أمواتا غدا
الحمار من الجوع

والملك مـن الضجر
وانـا مـن الحبّ ».[1]

لماذا لا نكتبها كما يلي على نحو ما يكتب النثر العربيّ : «الحمار والملك وانا سنكون كلنا امواتا في الغد . يموت الحمار مـن الجوع ، والملك مـن الضجر ، وأموت انا من الحب . »؟ اليس هذا اجمل وأوقع في النفس العربية التي ألفت ان يكتب نثرها بهذا الشكل ؟ اولا تكتسب قصيدة بريفير وقعا أغنى لدينا ؟ ان هذا ، في لغتنا ، نثر لاشعر ، وعلى ذلـك فانه لا يكتسب ابعاده الحقيقية الا اذا كتبناه كالنثر واعطيناه صفة النثر .

واما اذا كان المترجم حريصا كل الحرص على صفة التقطيع ، فان عليه ان يترجم هذا الشعر الاجنبيّ الى شعر عربيّ ، بكل ما يتبع ذلك مـن وزن وتقفية وعاطفة وصور . فأذ ذاك سيكون التقطيع من حقه . ان صفة التقطيع ليست هبة نستطيع ان ننتحلها حين نشاء ، وانمـا ينبغي لمـن ارادها ان يكتب كلاما موزونا ليكون تقطيعه مبرّرا تبريرا أدبيا يجعل اذواقنا تتقبّله . وانما نبيح التقطيع لمن يكتب الموزون ، والا فنحن ، بفطرتنا العربية البسيطة، نضيق بنثر يقطّع على اسطر دونما وزن يسنده .

ولقد اضاف شيوع هذا الاسلوب في كتابة النثر الى متاعب القارىءغير المختصّ في تذوق الشعر الحرّ وفهمه . ذلك انه اصبح يرى كثيرا من النثر المترجم مكتوبا باسلوب التقطيع . فكان يحسبه شعرا حرّا موزونا . وحين يقرأه ويلتمس الوزن الذي يسمع انه ملازم للشعر الحرّ ، يخرج بالخيبة . لانّ عدم وجود الوزن هنا ينتهي به الى الحكم بان الشعر الحرّ نثر .

ولعلّ هذه الظاهرة المؤسفة هي التي تجعلنا نسمع ادباء معروفين ،وحتى

---

(١) ترجمة فواز الطرابلسي . مجلة شعر . العدد ٩ـ١٩٥٩ . ولا يخفى ان قوله «الحمار والملك وانا» ليست صيغة عربية فانما نقول في لغتنا «انا والحمار والملك» لان لضمير المتكلم الاسبقية في العبارة .

شعراء احيانا ، يحكمون بان الشعر الحر نثر . فانما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه مما يبدو في شكله الخارجي كالشعر الحرّ . وعندما ألف الاديب والقارىء ان يرى كثيرا من النثر الجديد مكتوبا بأسلوب التقطيع في عشرات الصحف والكتب ، حسب حين رأى الشعر الحرّ الموزون انه نثر مثل ذاك . والقارىء المتوسط ، وحتى بعض الادباء ليسوا شعراء الا في بان الشعر الحرّ نثر لاوزن له ولا قافية . وكان ذلك ظلما فادحا وغمطا لحقوق شعراء يكتبون كلاما موزونا يجهدون له ، فلا تكون مرتبتهم أعلى من مرتبة اناس آخرين يكتبون نثرا لا جهد فيه ، ويقطعونه على اسطر دونما داع ادبيّ ، ثم يعطونه للقارىء بالسعر الادبيّ نفسه وربّما بأعلى . ومن هنا وضعت في طريق الشعر الحرّ اول عثرة فكبا عندها .

ب ـ قصيدة النثر

في لبنان قامت دعوة غريبة ناصرها بعض الادباء وتبنّتها مؤخرا مجلة (شعر) التي راحت تدعو اليها صاخبة . وكان المضمون الاساسيّ لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون ، ان الوزن ليس مشروطا في الشعر وانما يمكن ان نسمّي النثر شعرا ، لمجرد ان يوجد فيه مضمون معين . وعلى هذا الاساس أخذوا يكتبون النثر مقطعا على اسطر وكأنه شعر حرّ ، لا بل انهم زادوا فطبعوا كتبا من النثر وكتبوا على اغلفتها كلمة (شعر) .

ولقد سمّوا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل ، باسم « قصيدة النثر » وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور) . ذلك ان القصيدة اما ان تكون قصيدة وهي اذ ذاك موزونة وليست نثرا ، واما ان تكون نثرا فهي ليست قصيدة . فما معنى قولهم « قصيدة النثر » اذن ؟

وما يهمنا في هذا الموضوع ، انّ نثرهم هذا ، الذي يقدّمونه للقراء

باسم الشعر الحرّ قـد احدث كثيرا مـن الالتباس في اذهان القرّاء غيـر المختصّين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحرّ الموزون الذي يبـدو ظاهريا وكأنه مثله . وخيّل اليهم نتيجةً لذلك ، ان الشعر الحرّ نثر عادي لا وزن لـه .

ولعل الحق مع القارىء . فكيف يتاح لانسان لم يمنحه الله هبة الشعر ان يميز الشعر الحـرّ الموزون مـن « قصيدة النثر » التي تكتب ، وهـي نثر ، مقطعة وكأنها موزونة :

ليتني وردة جورية في حديقة مـا
يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار
أو حانة من الخشب الاحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء « الكسول »[١]
الى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر .
حيث الاقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام .
اشتهي ان اكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
او صليبا من الذهب على صدر عذراء
تقلي السمك لحبيبهاالعائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج .

هذا نموذج مما يسمّى بـ « قصيدة النثر » وهو كما يرى القارىء نثر اعتياديّ لا يختلف عن النثر في شيء . ولسوف نعود ، في موضع آخر من

(*) خاطرة (اغنية لباب توما) لمحمد الماغوط . كتاب «حزن في ضوء القمر»، مطابع مجلة شعر . بيروت ١٩٥٩ .

الكتاب ، الى مناقشة هذه الدعوة من وجوهها المختلفة •

من كل ما سبق نرى ان نشوء حركة الشعر الحرّ في عصر الترجمة عن الشعر الاوروبي قد اساء اليها وجعل القراء غير العارفين لا يميّزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الاوروبي • وجاءت الاساءة الثانية من (الدعوة الى قصيدة النثر) كما يسمونها، فأصبح القاريء يقرأ الشعر الحرّ وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية ، ونثر عربيّ اعتياديّ يكتبه الادباء مقطعا ويسمّونه في جرأة غير علمية شعرا • وكيف يميز قاريء غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهريا ؟ كيف يدري ايّها هو الشعر وأيّها هو النثر ؟

النموذج الاول

عندما أرنو الى عينيك الجميلتين
احلم بالغروب بين الجبال
والزوارق الراحلة عند المساء
وأشعر ان كل كلمات العالم طوع بناني

فهنا على الكراسيّ العتيقة
ذات الصرير الجريح
حيث يلتقي المطر والحبّ والعيون العسلة
كان فمك الصغير
يضطرب على شفتيّ كقطرات العطر
فترتسم الدموع في عينيّ
وأشعر انني اتصاعد كرائحة الغابات الوحشية
كهدير الاقدام الحافية في يوم قائظ

النموذج الثانـي

أمسِ اصطحبناه الى لجج المياه
وهناك كسّرناه ، بدّدناه في موج البحيره
لم نبقِ منه آهة ، لم نبق عبره
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجىً من أذاه
ما عاد يلقي الحزن في بسماتنا
أو يخبىء الغصص المريرة خلف أغنياتنا

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير
احبابنا بعثوا بها عبر البحـار
ماذا توقعناه فيها ؟ غبطة ورضى قرير
لكنّها انتفضت وسالت ادمعا عطشى حرار
وسقت أصابعنا الحزينات النغم .
انّا نحبّك يا ألم

النموذج الثالث[1]

اخبروني عن القبلة التي حرمت منها
قولوا لي شيئا عن هذه الصحراء
التي أستمد منها أناشيدي
اخبروني عن غزالتي التي قتلوها
وزهرتي التي حرموها البستان
قولوا لي ما الذي يبرر كل هذه الآثام ؟

---

(١) النموذج الاول نشر من كتاب محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» والنموذج الثاني شعر حر من قصيدة « خمس اغان للالم» لمؤلفة هذا الكتاب . مجلة الاداب ، ايلول ١٩٥٧ ، والنموذج الثالث شعر مترجم للشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه «الشقاء في خطر» الذي ترجمته نثرا السيدة ملك ابيض . حلب ١٩٦١ .

ما الذي يبرّر مائة الف حماقة ؟
مائة الف جريمة ؟
قولوا لي : لماذا يعبّ المرعوبون كل هذه الكحول ؟
لماذا يرتعدون من الاسود الحبيسة في منفاها ؟
ولكـــن ...
قولوا لي قبل كل شيء
كيف حال الجزائر ؟

ان دواء هـــذا ان يكتب كل نثر كما يكتب النثر ، اي بمـــلء السطر دونما ترك فراغات ، لكي ينفرد الشعر بمزية الكتابة الشعرية ، فيستقلّ كل شطر منه بسطر ، ولن يضير « شعرية النثر » ان يكتب كما يكتب النثر . وانما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا ان نضيعها .

على ان من الحق ان نقول ان تبعة الخلط بين الشعر الحرّ وغيره ، لا تقع كلها على المترجمين ودعاة الشعر المنثور او قصيدة النثر . وانما شارك الشاعر نفسه في ذلك ، وهو ما سندرسه في الفصل التالي .

- ٣ -

اهمال الشعراء

لم تكن طبيعة الشعر الحرّ ولا ظروف العصر الذي نشأ فيه هي وحدها التي اضعفت مكانته لدى الجمهور وانما أسهم الشاعر الذي يكتب هـذا الشعر مساهمة فعّالة في اشاعة الفوضى في اساليبه وتفاصيله ، وفي تشويه صفحته العروضيّة لدى الجمهور والادباء . وكان دور الشاعر في هذا يجري في اتجاهين اثنين :

(الاول) انه اساء كتابة شعره ، فلم يجعل الوزن اساسا فيها ، على ما كان الشاعر العربي يفعل ، وانما جعل التحكّم للمعنى حينا وللوزن حينـا آخـر .

(الثاني) انه ارتكب الاخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامدا احيانا وغير عامد في اغلب الاحيـان .

ولسوف نتناول كل فقرة من هاتين على حدة .

أ ـ اساءة الكتابة

الاصل في الشعر ان يكتب بحسب وزنه وتفعيلاته ، فيقف الكاتب عند نهاية الشطر العروضيّ . وهذا القانون يسري على الشعر في العالم كلـه ،

فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذي يتحكم في كتابته . اننا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني ، وانما نقف حيث يبيح لنا العروض . ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد ان يقفوا في آخر الشطر كما في كلمة (يمنى) في قول الشاعر :

وبعبد المجيد شلت يـدي اليمـ
نى وشلت بـه يبيـن الجود[1]

كان أسلافنا صارمين في احترامهم للشطر وللوقفة العروضية في آخره، وفي آخر البيت . ذلك مع ان شعرهم كان ذا أشطر متساوية عروضيا ، فحتى لو انهم كتبوه دون ان يقفوا في آخر الشطر، لما اساء ذلك الى شعرهم لمجرد انه موزون وزنا شطريا كاملا ، بحيث لا يبقى عليه خوف حتى من ان يكتب في اسطر ، دونما فواصل تفصل الشطر عن الشطر . ان هذا هو ما فعله مؤلفو كتاب عن (شيكسبير) اصدرته سلسلة «اقرأ» فقد كتبوا الشعر كما يلي :

(اي صديقي بروت ، اصغ لقولي : انا هذا مرآة صدق سأبدي لك ما تكن ترى من خلالك . لاتظن الظنون بي يا صديقي ، لست بالضاحك اللعوب مجونا ، لا ولا بالمهين ابذل حبي وولائي لكل من يلقاني . لا ولا بالذي يهش ويلقي أحسن القول للحضور رياء ، فاذا ما مضوا اساء حديثا .)

ان هذا مكتوب على شكل النثر . ولكنه في الواقع نظم لا نثر ، لانه موزون وزنا كاملا وان كانت لغته مصطنعة ركيكة ، ولو كتبناه بموجب الاشطر للاح كما يلي ، وهو من البحر الخفيف :

اي صديقي بروت أصغ لقولي
انـا هذا مرآة صـدق سأبدي

(1) عبد الله بن مناذر يرثي ولده عبد المجيد .

لك ما لم تكن ترى من خلالك

لا تظنّ الظنون بي يا صديقي

لست بالضاحك اللعوب مجونا

لا ولا المهين أبذل حبي

وولائي لكل من يلقاني

لا ولا بالذي يهش ويلقي

أحسنَ القولِ للحضور رياء

فاذا ما مضوا اساء حديثا[1]

انه نظم موزون لا قافية له ، وقد كتبه المترجم على صورة النثر • على ان ايّ انسان يتحسس الوزن حريّ بان يحسّ بان هذا موزون لا منثور، رغم ملامح النثر التي كتب بها •

وعندما قامت حركة الشعر الحرّ جاءت بتطوير بارز لشكل الشطر العربي ، فلم يعد هناك طول مقنّن ثابت له ، وانما اصبح ذلك وقفا على رغبة الشاعر وطول عباراته • بات الشعر حرّا في ان يورد اي عدد من التفعيلات في الشطر الواحد ، اذا هو حافظ على الشروط العروضيّة للشعر الحرّ • واصبح القارىء يقرأ شعرا ذا أشطر مختلفة الاطوال كما يلي :

بويبُ ..

بويبْ ..

أجراس برج ضاع في قرارة البَحَرْ

الماء في الجرار والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلوّرها يذوب في أنين

---

(1) كتاب شكسبير لمحمد فريد ابو حديد وزكي نجيب محمود واحمد خاكي . سلسلة اقرأ العدد ١٧ (ص٨٨) .

« بويب يا بويب »
فيدلهمّ في دمي حنين
اليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر
اودّ لو عدوت في الظلام
اشدّ قبضتيّ تحملان شوق عام
في كل أصبع كأنني احمل النذور
اليك من قمح ومن زهور
اودّ لو أطلّ من أسرّة التلال
لالمح القمر
يخوض بين ضفّتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والاسماكِ والزَّهَر »[1]

ان الوزن ، في هذه القصيدة جار على العروض العربيّ تمام الجريان، فهو من بحر الرجز ، وقد اصاب التفعيلة الاخيرة فيه زحاف فتحولت (مستفعلن) الى (فَعِل)

غير ان القارىء غير المختصّ لا يستطيع ان يميّز الاشطر من بعضها، الا اذا نحن فصلناها له فصلا قاطعا ورتبناها بحسب وزنها . وذلك لانه ، بدءا ، قد لا يكون يحسن الوزن ، ثم ان اطوال الاشطر غير متساوية ، والقافية خافتة تخلو من رنين القافية الموحدة القديمة التي تقرع السمع .ذلك فضلا عن ان العبارة الحديثة لم تعد صارمة او جهورية بحيث تلفت السمع كعبارات الشاعر القديم .

---

(١) قصيدة (النهر والموت) لبدر شاكر السياب مجلة شعر . العدد الثاني ربيع ١٩٥٧ .

على أن أهمّ عامل يحدث اللبس في شعرنا الحديث هذا هو ان الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر او البيت . فقد كان اسلافنا يعيبون الشاعر اذا ما كتب بيتا له تتمّة في بيت تال . وكان المألوف في الشعر العربي كله ان يكون البيت تاما في حدود شطريه . وكان ذلك يحفظ للبيت عزلته ويعصم القارىء من الالتباس . اما اليوم فحتى هذا الدليل ضاع من يدي القاريء ، كما نرى في أشطر بدر السيّاب :

اودّ لو أظلّ من أسرّة التلال
لالمح القمر
يخوض بين ضفّتيك يزرع الظلال
ويملا السهول
بالماء والاسماك والزّهَر

هذه خمسة أشطر تضمّ كلها عبارة واحدة . أي أن ثلاثة ابيات منها تشترك في عبارة واحدة .

وهناك نقطة اخرى تحدث الالتباس . ان الشاعر المعاصر مولع بالتسكين ، فاكثر قوافيه ساكنة الآخر كما في هذه القصيدة التي اقتطفنا منها .فاذا تهاون الشاعر ودمج الاشطرفان القارىءقد يتلو القوافي مشكولة بحسب اعرابها ، وبذلك يضيع الوزن كليًا . وهذا خطأ يقع فيه الشاعر وغير الشاعر ، لان الشكل يفسد الوزن الذي اقامه الشاعر على سكون . واذن فماذا يحدث لو ان الشاعر كتب ابياته بالشكل التالي مثلا .

(اودّ لو أظلّ من أسرّة التلال لالمح القمر يطل بين ضفتيك ، يزرع الظلال ويملأ السهول بالماء والاسماك والزهر .) ترى سيكون هناك كثيرون يستطيعون ان يحزروا ان هذا شعر ؟ لا اظن . ذلك أنّ الوزن خافت ، والعبارة خالية من رنين الشعر القديم وفخامته ، والشكلُ ، حين يضاف الى اواخر الكلمات ، يقضي على الوزن . وهكذا يتحول الشعر الى نثر ويضيع الجرس .

لذلك السبب الهامُ ينبغي لنا ان نتخذ الطريقة العربية في كتابة الشعر مساعدة للقارىء على تحسس الوزن فيه . ان الشطر هو الحاكم وعلينا ان نخضع له ونحن نرصّ شعرنا الحرّ على الصفحة . علينا ان نكتب الشعر الحرّ بحسب الاشطر ، فنضع كل شطر منفردا على سطر مستقلّ ، كمافعل بدر شاكر السياب في قصيدته التي اقتطفنا منها . وانما يكمن الخطر في ان يقسم الشاعر ابياته بحسب المعنى ،وهو خطر يمسّ القارىء والشاعر معا كما سنذكر وشيكا . ونريد الآن ان نأتي بنموذج من الشعر المكتوب كتابة سقيمة لا تقوم على اساس ، وانما تلعب بها اهواء فوضوية تنم عن قلة المعرفة بشؤون العروض . هذه ابيات من قصيدة حرّة الوزن كتبها الشاعر نصا على الوجه التالي :

على وجهي رمال الشكّ أصوات
بلا معنى . رمال تشرب الغيم المدوّى
عند آفاقي فلا ذكرى اغنيها ولا
وعد على دربي ، سوى ريح وعتم في
أراض جوّها نار ، وموت مثلما
كانت ليالينا وآتينا . أنبقى في متاه
الرمل اقداما تجرّ الجوع والحمّى
بلا مأوى ، تجرّ الخيبة الكبرى : أنبقى
حفرة للريح أحداقا رسا فيها فراغ
الهوّة الكبرى ، فنحن الآن لا ندري
ايبقى الكون ان متنا ، اكانت هذه
الاشياء لولانا ، ترى كانت
على وجهي دروب تنتهي في الغيب
في المنفى[1]

(١) «القصيدة الضائعة» لفؤاد رفقة . مجلة شعر ربيع ١٩٥٨ .

اول وهلة ، حين قرأت هذا «الكلام» لم افهم له وزنا معينا كما للشعر . لقد رأيت البيت الاول من بحر الهزج .

على وجهي رمال الشك اصوات

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكن الشطر الثالث لاح لي من بحر آخر هو بحر الرمل المكفوف :

عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ثم حيرني الرابع فلم اعرف له وزنا مقبولا غير ان يكون من (الرجز) على هذا الشكل :

وعد على دربي سوى ريح وعتم في

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف

وعلى هذا تكون الاشطر الاربعة الاولى قد انتقلت من (الهزج) الى (الرمل) الى (الرجز) وهي ثلاثة اوزان لم يجمع بينها العرب . فما معنى هذا ؟ اترى الشاعر ينثر ؟ ام انه يضحك منا ويستخف بالعروض ؟

وحين نعود لنقرأ تلك الاشطر محاولين حلّ لغزها نلاحظ ان فيها فصلا شنيعا متواصلا بين أشياء لا تسيغ اللغة العربية ان يفصل بينها مثل الجار والمجرور في قوله :

. . . . سوى ريح وعتم في

اراض جوّها نار

فجعل حرف الجر في شطر ومجروره في شطر آخر . ومثل المضاف والمضاف اليه وقد فصلهما الشاعر بلا مبالاة في قوله :

. . . . أنبقي في متاه

الرمل أقداما تجرّ الجوع والحمّى

وفي قولـه :

. . . . أحداقا رحا فيها فراغ

الهوة الكبرى . . . . .

ومثل الفصل بين اسم الاشارة والمشار اليه في قوله :

• ؛ • • • • اكانت هذه

الاشياء لولانا • •

ومثل الفصل بين (مثلما) وفعلها في قوله :

• • • • • وموت مثلما

كانت ليالينا وآتينا • •

وفوق ذلك كله ارتكب الشاعر بدء سطر بهمزة وصل وهو أمر مستحيل لان العرب لا تبدأ بساكن قط . وقد مرّ مثال هذا في نموذج الفصل بين المضاف والمضاف اليه وغيره .

ويسأل الناقد الحيران نفسه : ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع في لغته فيفصل بين مالا ينفصل ويبدأ بهمزة وصل ونحو ذلك ؟ ان الشاعر لا يفعل مثل هذا الا وهو واقع في ورطة بسبب الوزن ، فهل ترى ساقت هذا الشاعر ضرورة قاسية الى ان يقسر قواعد لغتنا بهذا الشكل القبيح ؟

على ان البحث ينتهي بنا الى الخيبة . وسرعان ما يثبت لدينا ان هذا الشاعر يرتكب الاساءات الى اللغة العربية دونما داع من ايّ نوع . على العكس . ان قصيدته تكون اكمل وزنا ولغة لو انه كتبها بحسب مقتضيات استقلال الشطر . والحقيقة المريرة التي ستصدمنا ان ابيات الشاعر سالمة عروضيا ، في حقيقة الامر ، فليست هي من الهزج والرمل والرجز كما لاحت لنا ، وانما هي من (الهزج) وحده ولم يخرج الشاعر فيها عن الوزن .

كيف حدث هذا اذن ؟ ترانا نحن الذين نجهل الوزن ؟ الجوابُ نفي . وانما وقعنا في الخطأ لان الشاعر اراد لنا ذلك حين اساء كتابة قصيدته .وانما كان ينبغي له ان يكتبها بحسب ايقاع وزنها ، فلا ينهي الشطر الا في ختام التفعيلة ، ولا يبدأ شطرا بنصف تفعيلة . وها نحن نشطب صورة قصيدته كما كتبها هو ونعيد رصف اشطرها بحيث يتضح فيها وزن (الهزج) :

على وجهي رمال الشك اصواتٌ بلا معنى
رمالٌ تشرب الغيم المدوّي عند آفاقي
فلا ذكرى أغنيّها ولا وعد على دربي
سوى ريح وعتم في اراض جوّها نارٌ
وموت مثلما كانت ليالينا وآتينا
انبقى في متاه الرمل اقداما
تجرّ الجوع والحسّى بلا مأوى
تجرّ الخيبة الكبرى
انبقى حفرةً للريح أحداقا رسا فيها
فراغ الهوة الكبرى
فنحن الان لا ندري أيبقى الكون ان متنا ؟
اكانت هذه الاشياء لولانا ؟
ترى كانت على وجهي
دروب تنتهي في الغيب ، في المنفى !

الان بانت القصيدة سليمة، سلمت من الغلط التعبيريّ الكامن في فصل ما لا ينفصل والبدء بساكن ، وسلمت من الغلط الوزني الكامن في الانتقال من الهزج الى الرمل الى الرجز[1] فليقارن القارىء بين هذا الكلام المعقول الجاري على بحر واحد ، وبين ذلك الكلام نفسه وقد اساء الشاعر كتابته فكأنه لا يعرف الوزن ولا يحسل عنه اية فكرة .

واننا لنتساءل الان : لم ترى كان ذلك ؟ لماذا يهين شاعر ما شعرَهُ بهذا

---

(1) اي قارىء ملم بالعروض يدرك ان الرمل والهزج والرجز تنتمي كلها الى دائرة عروضية واحدة هي دائرة (المجتاب) . على ان العرب لم تمزج بينها قط . وانما وقع المزج بين الهزج والرمل في (البند) بشروط عروضية تقيده وتسيطر عليه . وقد شرحنا ذلك بتفصيل في الفصل الذى درسنا فيه (البند) في موضع اخر من الكتاب .

الشكل ، واذا لم يكن لديه داع ادبي معقول ، مثل ضرورة الوزن ، فلأي سبب يمزق قواعد اللغة العربية على هذه الصورة ؟ واي ذوق عربيّ سليم يحتمل من الشاعر ــ مهما ورّطتهْ دروب الوزن ــ ان يأتي بمضاف في آخر بيت ، وبمضاف اليه في اول الشطر التالي ؟ ان هذا ، في الواقع ، لا يعدو ان يكون عبثا لا غاية له ، ولا ينبغي للناقد ان يسكت عليه . ان للفوضى والقبح حدودا .

وانما كان هذا وامثاله جانبا من الاسباب التي جعلت الجمهور العربيّ يقف موقف النفور من الشعر الحرّ ، فليت الشاعر الناشىء يلتفت ويكفّ عن عبثه هذا الذي كثرت امثلته في شعره .

ب ــ الغلط العروضي

يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر الى كون الشعراء الذين يكتبون ذلك الشعر ضعيفي الاسماع بحيث يرتكبون أخطاءً عروضيّة مشوّهة وهم لا يشعرون . وانا اكاد اجزم بان ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوي على اغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه .

وهذه النسبة العالية تلفت النظر وتجعلنا نتساءل في جدّ حريص : لماذا يخطىء المعاصرون في الشعر الحرّ كثيرا ،مع ان اوزانه هي عين اوزان الشعر الشطريّ الذي يكتبه هؤلاء الشعراء انفسهم فلا يخطئون ؟ والحق انه سؤال مهم يستأهل ان نقف عنده ونفحصه . وسنردّ عليه في نُقَط مرقومة :

(أولاً) ينبغي لنا ان نلاحظ اولا ان الشعراء الذين كتبوا بالاوزان القديمة لا يخلون من الاخطاء العروضية ، وفي وسعنا ان نملأ صفحات كثيرة باغلاط شعراء لا يصدّق القارىء انهم يخطئون . هذا مثلاً بيت من الطويل لعلي محمود طه :

وأصغى اليه الضوء في صفو جذلانِ
وأضفى على الوادي شعاع حنانِ[1]

وهو بيت لا يستوي وزن شطريه اللذين يجريان كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

او انهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب .
وليس الغلط مقصورا على علي محمود طه . فلمحمود حسن اسماعيل اخطاء مثلها هذا مثال منها ، من الخفيف :

طعنةٌ من معاذَ اخرسَ فوهـا
فالك بعد ما كنت تنهي وتأمر[2]

وشطره الثاني مكسور كسرا لا يجبر لانه خارج على الوزن .
وهذا صالح جودة في ديوانه (ليالي الهرم) قال من (الخفيف) :

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله الى خلده نبيّ الصليب

وانما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة (كما) التي يتوقف عليها المعنى .
ولنزار قباني في اوائل حياته الشعرية من البحر السريع :

لعنتِ مـن صفراء جاحـدة
ماذا تمنيت ولـم أفعـلِ
ابـن ثمانين رضـيتِ بـه
لتغرقي في الذهب المثقـل[3]

(1) قصيدة (العشاق الثلاثة) لعلي محمود طه . ليالي الملاح التائه . القاهرة.
(2) قصيدة (ثورة الاسلام في بدر) لمحمود حسن اسماعيل من ديوانه هكذا اغني القاهرة ١٩٣٨ .
(3) قصيدة (خاتم الخطبة)لنزار قباني . ديوان قالت لي السمراء . الطبعة الاولى . مطابع الاحد . دمشق ١٩٤٤ .

ان في عروض هذين البيتين زحافا قبيح الوقع من الصنف الذي نحاسب عليه شعراء الشعر الحرّ .

ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هذا مجال ذكرها . ومن ذلك نرى ان الخطأ ليس مقصوراً على الشعر الحرّ وانما يقع في سواه ايضا ،وقد تكون جذور اخطاء الشعراء الجدد كامنة في اخطاء اسلافهم من شعراء الشطرين . فلا ينبغي لنا ان نحاسب المعاصرين المتحررين وحدهم ، ولا ينبغي ان تعدّ الغلط ظاهرة ملازمة للشعر الحرّ بحيث نبيح لانفسنا ان نطرد هذا الشعر من حظيرة الشعر العربي .

(ثانيا) ومع ذلك فان الغلط في الشعر الحرّ اكثر منه في شعر الشطرين بشكل واضح يلفت النظر . اننا قد نجد خطأ عروضيا في قصيدة واحدة من عشر في اسلوب الشطرين ، بينما نجده في ثمان من عشر في الاوزان الحرّة . وهذه نسبة غير هينة تجعل الغلط في الشعر الحرّ ظاهرة متسكنة ينبغي ان تخصّ بالملاحظة .

والسبب الاكبر في هذه الحقيقة هي ان الشعر الحرّ اصعب من شعر الشطرين . وذلك واضح لكل من يعرف العروض العربي ولو معرفة بسيطة. ان القصيدة العربية التي تستعمل بحر الرمل باسلوب الشطرين تأتينا بثلاث تفعيلات في كل شطر فلا تتعدّى ذلك . ويكون كل شطر من الاشطر مساويا في الطول والحركات والسكنات لكل شطر آخر . واذ ذاك يكون التعثر نادرا وملحوظا فلا يفوت الشاعر ولا الناقد ولا القارىء . ذلك ان موسيقى الشطر ترنّ في السمع لمجرد انها تتكرر دونما تغيير في كل شطر .

ولكن ماذا يكون حال الشاعر ، وهو يكتب قصيدة من بحر الرمل هذا، على الوزن الحرّ ؟ ان الشطر هنا لم يعد يساوي الشطر في الطول وانما يضع الشاعر شطرا ذا تفعيلتين الى جوار آخر ذي اربع . ومن ثم فانه يحتاج الى مزيد من اليقظة والتنبه لكي يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى . ولذلك

يحتاج من يتصدى لنظم الشعر الحرّ الى ان يكون مسرّنا تمرينا عظيما على استعمال الاوزان ذات الشطرين بكل تشكيلاتها بحيث يصبح استعمال التفعيلات لديه يسيرا ، وبحيث ترنّ الموسيقى في كيانه رنينا عفويا يميزه حق التمييز . وهذا ليس يسيرا . فليس كل شعرائنا موهوبين . ايسوا كلهم ممرنين على النظم تمرينا يجعل دروب الاوزان واضحة في اذهانهم . ومن ثم فان اسلوب الشطرين اهون على هؤلاء لو تأملوا . ان من لم يحسن اسلوب الشطرين ومجرى البحور فيه حق المعرفة لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات او لنقل انّ من لم يعرف ان يكتب قصيدة كل اشطرها متساوية الطول لن يعرف ان يكتب قصيدة يكون شطر منها طويلا والثاني اقصر والثالث اطول . تلك مسألة بديهية .

(ثالثا) يقع جانب من اللوم ، في قضية الاخطاء العروضية الشائعة في الشعر الحرّ ، على عواتق النقاد العرب المعاصرين . ذلك انهم رفضوا ان يقوموا بواجبهم في نقد ذلك الشعر وغربلته ، وانما كان كل ما فعلوه انهم هاجموه بكلمات جارحة وسخروا ممن يكتبه .ولقد كتب كثير منهم باختصار واحتقار وهزء عن الحركة كلها . وكانت حدة اللهجة ، وعصبية العبارات ، ونبرة التحامل تشي بانهم غاضبون وان ما يقولونه ــ لذلك ــ بعيد عن الموضوعية . وكانت النتيجة المحتومة ان الشعراء الناشئين ، وبعضهم مصاب بصلف الجهل ، رفضوا ان يصغوا اليهم ،وزادوا بان قابلوهم بالسباب المقابل والهجوم والسخرية . ولم يقع الحيف في هذا الا على الشعر العربيّ نفسه .

ولعل اكثر اللوم في هذه المعركة اللفظية المزرية يقع على النقاد لا على الشعراء . ذلك لان الناقد الذي يسمي نفسه ناقدا ثم يجهل ان الشعر الحرّ موزون جار على العروض العربي تمام الجريان ، بحيث يتعرّض للزحاف والعلل والتدوير ، ويرد على المشطور والمجزوء ، وتكون له ضروب ، هذا الناقد يحكم على نفسه بانه ليس ناقدا ، وانما هو واحد من اولئك البسطاء الذين لا يتورعون من ان يدلوا بآرائهم في كل موضوع . بلى ، قد يكون

هذا الناقد كفوءاً في نقد موضوعات اخرى غير الشعر ، الا انه على كل ليس ناقدا للشعر ما دام لا يميز الموزون من غير الموزون .

ولقد كانت نتيجة هذه الاحكام السطحية المتسرعة من بعض الادباء ، ان الشاعر الناشيء الذي يكتب الشعر الحرّ ويدري انه شعر لا نثر ، وانه موزون بحيث يمكن ان يحاسب عليه ، هذا الشاعر فقد ثقته بالناقد ، ومعه الحق . وقد جعله ذلك يتمادى ويبالغ فلا يتنزّل الى الاصغاء الى تصحيح مصحح . فاذا نبهه ناقد مخلص الى خطأ عروضيّ ، اتهمه بانه ناقد رجعي يريد الاقتصاد على اسلوب الشطرين . وانتهى الأمر الى ان يصبح هذا الشاعر فوضويا جامح الغرور ، يخرج على العروض وعلى الموسيقى وعلى الذوق باسم « الحريّة » .

وهكذا انطلق الشعراء الناشئون يخطئون افظع الاخطاء وهم يحسبون انهم يأتون باعظم التجديد . ومضى الناقد يسب ويهاجم ويسخر دون ان يستطيع مساعدة هؤلاء الناشئين الذين يحتاجون الى التوجيه والرعاية والتشجيع . والحق ان بعضهم شعراء ذوو موهبة ، غير ان غرورهم وعنادهم وسوء فهمهم للحرية قد مسخ مواهبهم وقطع عليهم طريق النمو والتكامل . واليوم يكاد الشعر الحرّ يحتضر على أيديهم .

هذه مشكلة الغلط العروضي في الشعر الحرّ وسوف نفرد الفصل التالي لاكثر اصناف هذا الغلط شيوعا .

الفصل الثاني

أصناف الأخطاء العروضية

نحاول في هذا الفصل أن نصنف الاخطاء العروضية التي يقع فيها الشعراء في شعرهم الحرّ وندرسها دراسة قصيرة بمقدار ما يتسع المقام ، مستعينين في ذلك بالامثلة .

وقد رأيت ، بعد دراسة بطيئة متمهلة لما يُنْشر من الشعر الحرّ ، أن الاخطاء الشائعة فيه يمكن أن تصنف الى اربعة أصناف بارزة هي :

أ ــ الخلط بين التشكيلات
ب ــ الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً
ج ــ اخطاء التدويــر
د ــ اللعب بالقافية واهمالها .

وسوف نقف عند كل صنف من هذه الاصناف وقفة متمهلة .

ا ــ الخلط بين التشكيلات

لعلنا جميعا ، قرّاءً ونقاداً ، وشعراء ، نتفق على أن الابيات التى تخرج عن الوزن في قصيدة ما تجرح اسماعنا وتجعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض ان

تتمّ قراءتها . والواقع ان هـذا هـو السبب الذي يجعـل الجمهـور يقف من الشعر الحرّ موقف النفور والرفض . ان هذا الشعر ، يحتوي على نسبة عالية من النشاز الموسيقيّ واغلاط الوزن . ولذلك فان القارىء ، مهما كان ضعيف القدرة على تحسس الوزن ، يشعر بالضيق حين يقرأ القصائد الحرّة التي يتعثر ناظمها بالوزن .

ويكاد الخلط بين التشكيلات يكون أفظع أنواع الغلط واكثرها شيوعا في الشعر الحرّ .واساس هذا الخطأ انكثيرا من الشعراء والناظمين ،واكثرهم ناشئون ، قد حسبوا ان مسألة ارتكاز الشعر الحرّ الى (التفعيلة) بدلاً من (الشطر) انما تعني ان في وسع الشاعر ان يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو . فاذا كان يكتب قصيدة من بحر الرجز تجري هكذا :

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ظنّ أنّ من السائغ له ان يخرج عنه الي اية تشكيلة اخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه :

مستفعلن مستفعلن فعلن

وهذا خطأ ، كما سبق ان اوضحنا . نعم ، ان التشكيلتين كلتيهما تنسبان الى بحر الرجز ، ولكن العرب لم يستعملوا اكثر مـن تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة .

وكان منشأ هذه « الكبوة » التي وقع فيها شعراؤنا المعاصرون انهم ظنوا ان البحور الشعرّية تصبح في الشعر الحرّ متجاوبة مع تشكيلاتها جميعا بحيث يصحّ المزج بينها . وكذلك فسروا « الحرية » في هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الاذن العربية فكان لا بدّ للقرّاء المتذوقين ان ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر .

والحق ان الشاعر الاصيل الذي أرهف سمعه بالاغراق في قراءة الشعر العربيّ لا يمكن ان يقع في المزج بين التشكيلات في قصيدة واحدة ، وانما

وقع مثل ذلك لدى شعراء موهوبين لانهم ، فيما نظن ، اسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وانساقوا مع تجديد حسبوه منطقيا • ولقد شجّع خطأ الواحد منهم اخطاء الآخرين ونصرها ، فكان الشاعر منهم يشيح عن صوت نفسه المرهفة التي تأبى عليه المزج بين المتنافر ، لمجرد ان شاعراً آخر منهم قد ارتكب ذلك المـــزج •

وقد تكون اسباب الخلط غير هذه لدى شعراء آخرين • ان من الشعراء المعاصرين في وطننا العربي من ينقصهم التمرين ، ومنهم ناظمون لا يرتفعون الى مستوى الشعر ، وكلا الطائفتين معرضة الى ان ترتكب الاخطاء • ونحن في عصر بات ازدراء العروض فيه يعتبر صفة ملازمة للشاعر الموهوب • وقد شاعت مثل هذه النظريات المضللة شيوعا عظيما بين الناس •

وكانت نتيجة هذا كله ان الشعر الحرّ غصّ بالخلط بين التشكيلات ، ووقع مثل ذلك حتى لدى شعراء مارسوا النظم باسلوب الشطرين طويلاً مثل سليمان العيسى وفدوى طوقان ونزار قباني وهم جميعا شعراء ذوو وزن • وهذه فدوى مثلاً في قصيدة لها وزنها الرجز افتتحتها قائلة :

تجنّني صديقيَ المقرّب الأثير ؟[1]
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

وقد كان ينبغي لها ، حسب قانون الاذن العربية ، ان تقصر حرية القصيدة على التلاعب بعدد تفعيلات الحشو الموحّدة (مستفعلن) ، مع اثبات التفعيلة الاخيرة الشاذة (فعول) بحيث ترد في آخر كل شطر من القصيدة •

على ان فدوى لم تفعل ذلك • وانما راحت تعبث بكل مـــن الحشو والضرب ، خلافا للقاعدة العربية ، فضاع الوزن واصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات الرجز كما نرى من الفقرة التالية منها • وسوف نكتفي بان نثبت

---

(1) قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الاداب ايار ١٩٦١ .

تفعيلة الضرب ما دامت تفعيلة الحشو ثابتة لا تتغير وهي (مستفعلن) :

وكنت في يأسي أمدّ خلفها اليَدَين	(فعولْ)
اودّ لو بلغتُها ، لمستُها حقيقةً	(مستفعلن)
شيئا يُمَسّ صدقُه بالراحتين	(مستفعلان)
كانت سرابا في سراب	(مستفعلان)
كانت بلا لون بلا مذاق	(فعول)
الحب عند الآخرين جفّ وانحصر	(فَعِلْ)
معناه في صدر وساق⁽¹⁾	(مستفعلان)

مامعنى هذا ؟ ان الشاعرة قد جمعت بين اربع تشكيلات لم يجمع بينها العرب قط . وانما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لاتتعداها وحين تقع علة في ضرب القصيدة ، سواء اكانت علة نقص ام علة زيادة ، فانها تتكرر بعد ذلك في كل شطر من اشطر القصيدة وتصبح قانونا . وعلى ذلك تبدو ابيات فدوى مصابة باختلال فظيع يصك السمع العربيّ ويعذّب حسّ الموسيقى لدى اي انسان مرهف السمع . وما من عروضيّ قط يستطيع ان يقبلها . لا بل ان فدوى نفسها ، بحسّها الشعريّ الرقيق ، لو اعطت فطرتها الحكم ، لشطبت هذا الخروج وأبت ان تقع فيه . والواقع اننا لا نجد له مثيلا في قصائدها ذات الشطرين او ذات الشطر الثابت الطول .

ب ـ الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا

في ابيات فدوى التي نقلناها في الصفحات السابقة ورد الشطران المتجاوران التاليان :

كانت سرابا في سراب
كانت بلا لون بلا مذاق

---

(1) سبق ان قلنا ، في بحث سابق ان «مستفعلان» لاترد في ضرب الرجز قط فاستعمالها هناخطأ عروضي .

وقد توهمت الشاعرة ان كلمة (مذاق) ، بصفتها مساوية لكلمة (سراب) في الطول ، تستطيع ان ترد جوابا لها في الشطر التالي على سبيل الايقاع والنغم وغير ذلك مما ارادت الشاعرة فيهذه القصيدة ،ان تستعيض به عن القافية . وهي قد التزمت هذا عبر القصيدة كلها فكانت قوافيها : (اثير ، سنين ، عبور ، دروب ، قديم ، صغار ، شتاء ، فقير ، صغير ، ظماه ، حياه ، نضير ، عبير .. الخ) . غير ان الظرف العروضي الذي احاطت به الشاعرة هذه القوافي يجعلها غير متناسقة ولا متساوية . والواقع ان الكلمات التي تتساوى في طولها ، في واقعها اللغوي ، ليست بالضرورة متساوية في داخل القصيدة ، وذلك بسبب تحكم التفعيلات والانغام ..وشطرا فدوى اللذان نسخناهما مثال على ذلك .

ان وزن الشطرين كما يلي :

كانت سرابا في سراب

مستفعلن مستفعلن

كانت بلا لون بلا مذاق

مستفعلن مستفعلن فعولْ

وعلى هذا فان قافية الشطر الاول ليست هي كلمة (سراب) كما تتوهم فدوى وانما هو قولها (بآ في سراب) التي تساوي التفعيلة (مستفعلان) واما قافية الشطر الثاني فهي كلمة (مذاق) وحدها لانها تفعيلة كاملة . ان مقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستفعلان) وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح ان تتجاورا هنا وليستا قافيتين . ولقد كررت فدوى هذا الخطأ مرارا في قصيدتها فقالت في اولها :

تحبني صديقي المقرّب الاثير

احبه يظلّ نسمة رخية العبور

فكانت (الاثير) تفعيلة كاملة بينما بقيت (العبور) جزءاً من تفعيلة وجعلهما ذلك مختلفتين بحيث لم تشكلا رؤياً .

وهذا الخطأ ، كسابقه ، مألوف في الشعر الحرّ الذي يكتبه غير فدوى من الشعراء . ففي عير عدد « الآداب » الذي نشرت فيه قصيدة فدوى ، قصيدة مضطربة الوزن ، ركيكة الانغام عنوانها (الممثل) كتبها مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، وجاء فيها من نماذج الخلط بين الوحدات المتشابهة ظاهرياً كثير ، قال :

وعندما انتهيت من كتابتهْ
احسست انني أسوتْ في نهايته
ووزن الشطرين كما يلي :
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلْ

ان قافية الشطر الاول هي كلمة (كتابته) كلها ، واما قافية الشطر الثاني فهي مقطع (يته) التي هي جزء من كلمة نهايته . وقد كان يستطيع ان يضع الكلمة الكاملة قافية او قال مثلاً :

احسستني قدُمتّ في نهايته

ومن يقلب قصائد الناشئين الحرّة يجد كثيراً من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات ، وهو خلط ترفضه الاذن الشعرية المرهفة ، كما يرفضه الناظم العروضي المرّن الذي أحسن درس العروض ، فلا الموهوب يقبله ولا العارف بالعروض .

والحقيقة التي لا ينبغي ان تفوتنا ان الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ليس الا جزءاً من الخلط بين التشكيلات . ان شطري فدوى ينتمي كل منهما الى تشكيلة لان (مستفعلن مستفعلان) تختلف كل الاختلاف عن

(مستفعلن مستفعلن فعول) كما سبق ان شرحنا في موضوع التشكيلات ، وكان على الشاعرة ، ومثلها الشاعر ، ان تختار احدى التشكيلتين وتجري عليها في القصيدة كلها وبذلك تكون الوحدتان (سراب) و (مذاق) المتساويتان في الشكل ، متساويتين عروضيا ايضا لوقوعهما في المكان عينه من التفعيلة. والامر كذلك بالنسبة للكلمتين (كتابته) و (نهايته) .

وفي ختام هذه الفقرة من بحثنا احسّ القارىء يسألني : لماذا لم يقع اسلافنا الشعراء في مثل هذا الخلط بين الوحدات ؟ ولماذا عرف هذا الداء في عصرنا ؟ والجواب ان الشعر الحرّ اصعب من الشعر ذي الاشطر المتساوية . لان التساوي كان يضطرّ الشاعر الى ان يورد عين التفعيلات في كل شطر . فاذا بدأ القصيدة : مستفعلن مستفعلن فعول

فاذا هذا يبقى طولا ثابتاً لكل شطر تال ، فلايستطيع الشاعر ان يخطىء. واما الشاعر الحديث فان ظروفه صعبة لان من حقه ان يطيل الشطر ويقصّره، وهذا يجعله اكثر تعرضا للمزالق .

ج ـ اخطاء التدوير

ما زال الجمهور العربيّ يشكو من أن الشعر الحرّ يلوح له نثراً لاوزن له . واحسب ان كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين تساهم ، بنسبة عالية ، في اشاعة هذا الاحساس في نفوس القرّاء . ويكمن سبب ذلك في جوهر التدوير نفسه . لأنّهُ في حقيقته مدّ للعبارة واطالة للشطر ، فاذا كانَ الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضيّ ، لاح وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والايقاع .

ونحب ان نورد مثالاً . اني اسحب اول عدد اصادفه من مجلة (الآداب) فأقع فيه على قصيدة لخليل الخوري من دمشق يبدأها قائلاً من الكامل :

انا في انتظار المعجزه

من اين ؟
لا ادري ! ولكني هنا ألتاث
يوجعني انتظار المعجزه
الصمت في الاغوار يزحف
يأكل الابعاد يفترس الزمان
اصغي اكاد أحسّ
احدس ما تحيك[1] أتأمل الصمت العميق[2]

ان هذه الأشطر تزخر بالتدوير بشكل غير مقبول . هناك من الاشطر المدوّرة الثاني والثالث والخامس والسابع . وحيث ان الشعر الحرّ ذو شطر واحد كما سبق ان قررنا فان التدوير يصبح ممتنعاً كل الامتناع فيه، لان العرب لا تدوّر ضرب الشطر او البيت ، وانما يدوّر العروض وحسب. ثم ان الحاجة الى التدوير تنتفي اصلاً في كل شعر حرّ . ذلك لان طول الشطر غير معيّن بحيث يستطيع الشاعر ان يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنياً عن التدوير . وعلى هذا الاساس كان ينبغي ان يجمع الشاعر كل شطرين مدوّرين معاً . وبذلك تصبح قصيدته كما يلي :

انا في انتظار المعجزه

من اين ؟ لا أدري ولكني هنا ألتاث يوجعني انتظار المعجزه
الصمت في الاغوار يزحف ، يأكل الابعاد ، يفترس الزمان
اصغي اكاد احسّ احدس ما تحوك اتامل الصمت العميق

وعندما نكتبها هكذا ، كما ينبغي ان نكتب وكما تفرض قواعد العروض

---

(1) الصواب «تحوك» . ويخطىء في هذا الفعل كثير من الناشئين ، لا ندري السبب .
(2) قصيدة «الرؤيا المكبلة» خليل الخوري . مجلة الاداب . بيروت . اب ١٩٦١ .

العربيّ ، نلاحظ انها ركيكة التأليف ، باردة الوقع ، على الرغم من جريانها على قواعد عروض البحر الكامل . فما سرّ ذلك ؟

ان وجه الضعف في هذه الاشطر هو عدم التناسق بين طولها . فأين الشطر الاول المكوّن من تفعيلتين من الشطر الثاني المكون من ستّ ؟ او من الثالث والرابع وكل منهما ذو خمس تفعيلات ؟

ولا يقلّ سوءً تأليف عن ذلك كون الشطر الثاني في حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل هذا وزنه :

من اين لا أدري ولكني هنا
ألتاث يوجعني انتظار المعجزه
متفاعلن متفاعلــن متفاعلــن
متفاعلــن متفاعلــن متفاعلن

ومن هذا ندرك ان الاشطر الثلاثة (٢ و ٣ و ٤) في اصل الشاعر لم تكن في الحقيقة الا بيتاً واحداً ذا شطرين . فلماذا اذن كتبه الشاعر هكذا :

من اين ؟
لا ادري ولكني هنا ألتاث[1]
يوجعني انتظار المعجزه ؟

انه اولاً يقطع بيتاً تقطيعاً لا صلة له بالوزن ، وهذا غير مقبول ، فانما التقطيع صفة يفرضها الوزن ولا يتحكم فيها سواه ، ثم ان الشاعر بهذا التقطيع المتعسّف يجعل أشطره مدوّرة في موضع لا يسوغ فيه التدوير . ذلك فضلا عن ان قواعد البلاغة لا تبيح ان تفصل عبارة (من اين) عن عبارة (لا ادري) . وليس من غرض بيانيّ يسوّغ فصل الفعل (ألتاث) عن الفعل

(١) يعرب «ألتاث» خبرا للكن ، و (يوجعني) خبرا ثانيا ، وتعدد الخبر جائز في النحو ويصح ايضا تقدير واو للعطف محذوفة .

(يوجعني) وهما في مرتبة نحوية واحدة ومهما كان فان فصل العبارات عن بعضها في الشعر ينبغي الا يكون الا اذا اقتضته وقفة عروضية ، فلا شيء سواها يستطيع تقرير فصل غير مباح . هذا مع العلم بان بعض الفصل لاتبيحه حتى وقفة عروضية وذلك مثل الفصل بين مضاف ومضاف اليه ونحوه .

ان هؤلاء الناشئين من الشعراء يرتكبون في الواقع اساءتين اولاهما انهم يقعون في التدوير في الشعر الحرّ مع انه ممتنع فيه لانه شعرٌ ذو شطر واحد، وثانيتهما انهم ، بالاضافة الى خطيئة التدوير ، يقسمون الشطر الى اشطر على اساس المعنى ، مع ان الشطر في العروض وحدة موسيقية مستقلة وينبغي ان ينفصل بينها وبين اية وحدة اخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق .

هذا وامثاله يشير الى ان القصيدة قد افلتت من سيطرة الشاعر الناشيء المعاصر ، فهي تقوده وتجري به حيث تشاء ، وهو لا يملك من عدّة اللغة ، وتحسس الوزن ، وفهم العروض ما يعينه عليها .انه غير شاعر بوحدة الشطر، فهو لا يعرف أين يبدأ واين ينتهي . تارة يبدأ شطرا بالنصف الاخير من الكلمة ، وتارة ينهي شطرا بالنصف الاول من الكلمة . واحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليليّ وهو يظن انه يكتب شعرا حرّا تتعدد اطوال اشطره . وتراه يكتب ابياتا مدوّرة وهو يحسب ان كل شطر فيها مستقلّ ، واحيانا يضع قافية في نهاية الشطر ويظن انها هي القافية ، مع ان شطره مدوّر بحيث يذهب نصف القافية الى الشطر التالي فلا تعود قافية . وكل هذه الفوضى تنشأ عن وقوع الشاعر في التدوير وهو غافل .

اليس التدوير مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى ؟ ومن قال اننا أحرار في استعماله حيث شئنا ومتى شئنا ؟ لنأخذ هذه الاشطر من

آه متى يشتدّ عصف الريح ،
عصف الريح روح البحر ،
لولا الريح جفّ البحر ، آه

اربعة أشطر سطرها الشاعر وهو لا يدري انها في واقعها العروضيّ شطر واحد لا ينفصم نهايته كلمة (السحاب) . ولقد كان التدوير المتصل ثقيلا هنا لان المعنى كان يقتضي الوقوف بعد الاستفهام الأول (آه متى يشتدّ عصف الريح ؟) وكان ينبغي ان ينتهي الشطر عند آخر هذا السؤال انتهاء عروضيا لينسجم الوزن والمعنى كما ينبغي لهما في كل شعر جيد . وأما عبارة (عصف الريح روح البحر) فقد كان حقها ان تفصل فصلا كاملا عن سابقتها ، لانها عبارة خبرية وما قبلها استفهام يختلف عنها بلاغياً .

وانما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له . وهذا هو القانون في كل تدوير . واذن فما الداعي الى ان يربط الشاعر العبارتين (متى يشتدّ عصف الريح ؟) و (عصف الريح روح البحر) ؟ ما من جواب منطقيّ سوى انها « ضرورة » ، وليتها كانت كذلك . وانما احسبها ، والحق يقال ، تهاوناً من الشاعر ، فان في الامة العربية اليوم جيلا من الادباء والشعراء الناشئين يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهراً من مظاهر التجديد . ولذلك لا تجدهم يعنون بمراجعة قاموس او مرجع في القواعد ، لا بل انهم يستخفون بالناقد الذي يعاتبهم على اهمال قاعدة او استعمال لفظة على قياس فاسد .

وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارىء الذي ليس شاعراً ؟ انه يرتبك ولا يعرف حدود الوزن . يقرأ شطر الشاعر :

يأكل الابعاد يفترش الزمان

او شطره :

عصف الريح روح البحر

فلا يجد له وزناً معروفاً ، ولا يجده منطبقا على اي بحر من بحور الشعر . فلا يكون منه الا ان يحكم بأن هذا نثر بلا وزن . وينبغي لنا الاّ نلومه . وهل الناس كلهم شعراء يعرفون حدود الاوزان ؟ لا بل ان كان الشاعر

نفسه لا يعرف حدود الشطر فكيف ننتظر ذلك من القارىء البسيط الذي يقرأ الشعر ليجد فيه لذة ونشوة وحسب ؟

د ـ اللعب بالقافية واهمالها

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ، ودرجت الاغاني التي تستعمل اكثر من قافية واحدة . وفي عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافي المعقدة ، غير ان القافية بقيت ملكة تتحكم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف . ومضى ذلك حتى السنوات الاخيرة ، بعد قيام حركة الشعر الحر واستسلام الشعراء الشباب لها بلا تريث ولا تمحيص. فلقد بدأنا مؤخرا نقرأ قصائد لا قافية لها على الاطلاق ، وارتفعت اصوات غير قليلة تنادي بنبذ القافية نبذا تاما . وكان هذا صدى للشعر الغربي وهو قد عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شيكسبير ، فكان هذا الشاعر الانكليزي الكبير يكتب شعرا لا قافية له في الغالب فلا يأتي بقافية الا في خاتمة الفصل ايذاناً بانتهائه . والشعر الغربي اليوم اغلبه بلا قافية ، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا في تطبيقها . على اننا لا نملك الا ان نلاحظ ان الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبا الشعراء الذين يرتكبون الاخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة ، ولذلك نخشى ان تكون مناداة بعضهم بها تهرباً الى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر . وانا اومن بان الحرية ينبغي الا تمنح الا لانسان قادر على ان يلتزم القيود والا أصبحت قيدا .

على ان مسألة نبذ القافية ليست جديدة كل الجدة في الشعر الحديث ، ففي ديوان الزهاوي الذي توفي حين كنا نحن صغارا قصيدة جارية على اسلوب الشطرين ، غير انها مرسلة ارسالا بلا قافية . قال من الطويل :

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشة
يكون بها عبئاً ثقيلا على الناسِ

يعيش رخيّ العيش عشرٌ من الورى
وتسعة اعشار الانام مناكيدُ

اما في بني الارض العريضة قادرٌ
يخفّف ويلاتِ الحياة قليلا

افي الحق ان البعض يشبع بطنه
وان بطون الاكثرين تجوعُ ؟

أسائلتي عن غاية الخالق اسكتي
فما لي على هذا السؤال جوابُ

اذا جبي الانسان صادف منكراً
وان مات لاقى منكراً ونكيرا

اذا قلت حقاً خفتُ لوم مخاطبي
وان لم اقلْ حقاً اخاف ضميري

ارى الناس ، الاّ من توفر عقلهُ
من الناس ، أعداء لكل جديدِ (١)

ان هذا شعر بلا قافية ، وقد جمع فيه الشاعر كل تشكيلات البحر الطويل فكانت أبياته متنافرة . ولم تكن هذه من الزهاوي الا تجربة ، فلسنا نراه سار عليها في سائر شعره . ولغير الزهاوي محاولات فيهذا الباب .على ان المحاولة لم تنجح وبقيت نموذجاً يشار اليه لغرابته .

على ان الشعراء ، ان كانوا لم ينجحوا في احداث الشعر المرسل ، فانهم نجحوا في الخروج على القافية الموحدة ، فشاع في الوطن العربي شعر الزركلي والمهجريين الذي جرى على تنويع القوافي باشكال الموشح واشكال جديدة جميلة اضافوها هم . ومشى ذلكحتى في شعر شوقي والزهاوي والرصافي

---

(١) قصيدة « الشعر المرسل» لجميل صدقي الزهاوي . ديوان الزهاوي . المطبعة العربية . القاهرة ١٩٢٤ (ص٣١) .

وبشارة الخوري وغيرهم كثير ، حتى اصبح تنويع القوافي مألوفاً وصدرت المطولات الشعرية والمسرحيات .

ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وارسال الشعر فان الشعر الحرّ بالذات يحتاج الى القافية احتياجاً خاصاً . وذلك لانه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع . ان الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة ايقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة الى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها انسان . واما الشعر الحرّ فانه ليس ثابت الطول وانما تتغير اطوال اشطره تغيراً متصلا ، فمن ذي تفعيلة الى ثان ذي ثلاث الى ثالث ذي اثنتين وهكذا . وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه ، يصيّر الايقاع اقل وضوحاً ويجعل السامع اضعف قدرة على التقاط النغم فيه . ولذلك فان مجيء القافية في آخر كل شطر ، سواء اكانت موحّدة ام منوّعة يتكرر الى درجة مناسبة ، يعطي هذا الشعر الحرّ شعرية اعلى ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة لـــه .

ولنقارن بين قصيدتين احداهما مرسلة والاخرى ذات قافية ، ولنلاحظ الفرق في الموسيقى والشعرية . لصلاح عبدالصبور من (الكامل) : [1]

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهه
بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لجاجة ، طال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالانداء
ومشت الى النفس الملالة والنعاس الى العيون

---

(1) قصيدة «السلام» لصلاح الدين عبد الصبور ديوان (الناس في بلادي) . بيروت ١٩٥٧ ـ ويلاحظ أن القصيدة ، مثل كثير من الشعر الحــر ، تجمع بين اكثر من تشكيلة خلاف العروض العربي .

كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية ، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلوّ النبرة . فاين هي من قصيدة نزار قباني من (الكامل) [1]

ولمحتُ طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الانين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهمّ فارسك الجميل باخذه فتمانعين
وتقهقهين
« لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين »

والحقيقة ان القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحرّ لانها تحدث رنينا وتثير في النفس انغاما واصداء . وهي ، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحرّ احوج ما يكون الى الفواصل خاصة بعد ان اغرقوه بالنثرية الباردة . ولذلك يؤسفنا ان نرى الناشئين متجهين اليوم الى نبذ القافية في شعرهم الحرّ . وذلك يضيف الى نثرية ما يكتبون وضعف الموسيقى فيه . فكأن لم يكفهم ان يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة ، وان يخرجوا على الوزن ، وان ينتقلوا من بحر الى بحر ، وان يرتكبوا الاخطاء النحوية واللغوية . وان يأتوا بالعامّيّ والسقط ، كأن لم يكفهم ذلك كله ، فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية .

---

(١) قصيدة «طوق الياسمين» لنزار قباني . ديوان قصائد من نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ ونعتذر الى الشاعر على اننا نسقنا له الاشطر تنسيقا عروضيا على غير الطريقة المغلوطة التي كتبها بها في الديوان .

الباب الرابع

ملحق بقضايا الشعر الحر

- البند
- قصيدة النثر

الفصل الأول

البند ومكانه من العروض العربي

لا ريب في ان البند هو أقرب اشكال الشعر العربي الى « الشعر الحر ». ذلك انه شعر يستند الى بحر الهزج[1] :

مفاعيلن مفاعيلن

فلا يتقيد باسلوب الشطرين الذي تقيد به الشعراء العرب منذ اقدم العصور ، وانما يخرج عنه فيجيء هزجاً تختلف اطوال أشطره ، فيأتي شطر بتفعيلتين يليه شطر بخمس تفعيلات وثالث باثنتين ورابع بعشر وهكذا كما تملي على الشاعر اهواؤه ومعانيه . ولقد الف الشعراء الذين ينظمون البند ان يكتبوه كما يكتبون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر اليه وكأنه نثر اعتيادي. وهذا نموذج من بند ابن الخلفة وهو أشهر البنود وأحسبه أظرفها وأحفلها بالعفوية والبساطة :

---

(1) هذا ما يجمعون عليه وانا اخالفهم كما سأذكر .

(أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذاذات ، وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات ، فذا مذهب أرباب الكمالات ، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات ، فكم قد هذب الحبّ بليدا ، فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا . صه فما بالك اصبحت غليظ الطبع لا تظهر شوقاً ، لا ولا تعرف توقا ، لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي أومض من جانب اطلال خليط عنك قد بان ، وقد عرّس في سفح ربى البان .)

ولنكتبه الان بحسب وزنه بحيث تبرز القافية والتفعيلات بروزا طبيعيا . وسوف نشير الى عدد التفعيلات في كل شطر بالرقم في آخره :

أهل تعلم ام لا ان للحبّ لذاذات ؟	٤
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتّ	٥
فذا مذهبُ أربابِ الكمالات	٣
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات	٤
فكم قد هذّب الحبّ بليدا	٣
فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا	٤
صه فما بالك اصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا ؟	٥
لا ولا تظهر توقا ؟	٢
لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذى	
اومض من جانب أطلال خليط عنك قد بانْ .	٩
وقد عرّس في سفح ربى البانْ	٣

من هذا نرى ان شطراً ذا تفعيلتين قد توسط بين شطر ذي خمس وآخر ذي تسع والرابط هو تفعيلة الهزج التي أشرنا اليها .

ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض في اذهان الشعراء والادباء والنقاد ، ولعل سبب ذلك يكمن في انه شكل من اشكال الشعر نشأ في

عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين تأخروا عنه . والواقع انه لم يذكر حتى في كتب العروض المتأخرة مع انها احصت اشكالا اقلّ منه طرافة واصالة مثل الزجل والمواليا ، وكان كان والقوما والدوبيت . وكنت أؤمّل — على الأقلّ — ان تشير كتب المعاصرين في العروض اليه ،وقد راجعت بضعة منها فخاب ظني ولم اجد فيه ولو اشارة الى هذا الاسلوب الشعريّ الطريف الذي اقام فيه الشاعر الوزن على اساس « التفعيلة » دون الشطر مخالفاً بذلك كل اساليب الوزن العربيّ السابقة . واحسب ان هؤلاء العروضيين المعاصرين الافاضل[1] ، مع تقديرنا لعلمهم وثنائنا على مجهودهم الطيّب ، قد اخذوا الجذور الاساسية للعروض من الكتب القديمة ولم يروا داعياً الى ان يضيفوا فصولا تدرس التطور الذي وقع في العصور المتأخرة . وقد يكون بينهم من لا يعرف البند اصلا ، لانه فن شعريّ اقتصر عليه شعراء العراق ، وهذا عذر لا يشمل الرصافي . واما اذا كان هذا الاهمال مقصوداً ، تعمده المؤلفون الافاضل استهانة منهم بالبند ، فان ذلك لا ينبغي ان يغتفر لهم وهم نقّاد عروضيّون ذوو نظر . ذلك ان هذا البند قد لقي قبولا لدى كثير من الشعراء ، وذلك وحده ينبغي ان يكون كافياً لان يجعل من كتاب العروض الذي لا يدرسه كتاباً لا يستوفي مادته المفترضة ، فضلا عن كون البند لم يكن الا نموّاً من بحور الشعر العربيّ يضيف اليها جديداً ولا يخرج عنها في شيء .

ولقد أدّى تغافل كتّاب العروض قديماً وحديثاً ، عن البند الى ان يرقد تحت غبار الاهمال محوطا بالابهام والشك ،لايجرؤ ناقد على نقده او التحدّث

---

(١) المؤلفون الذين راجعت كتبهم هم :
احمد الهاشمي في «ميزان الذهب»
معروف الرصافي في «الادب الرفيع» بغداد .
ممدوح حقي في «العروض الواضح» بيروت .
بدير متولي حميد في «ميزان الشعر» القاهرة .
محمود مصطفى في «أهدى سبيل الى علمي الخليل» القاهرة .

عنه ،وقد يتطاول عليه جاهل بأنه نثر • وشاعت عنه في الدوائر الادبية الشائعات الضبابية التي لا يمكن ان نهتدي عبرها الى حقيقة ثابتة له ، ومـن ابرز هذه الشائعات قولهم بان البند ينتمي الى بحر الهزج :

مفاعيلن مفاعيلن

والواقع ان هذا حكم مغلوط وغلطه واضح كل الوضوح ، حسبنا لكي نردّ عليه ان نورد افتتاحية بند ابن الخلفة الذي اقتطفنا منه :

ايها اللائم في الحبّ ، دع اللوم عن الصبّ •• الخ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعـلاتن فَ

فاذا كان وزن البند ، كل بند ، هو (الهزج) فلماذا كانت التفعيلات هنا (فاعلاتن) ؟ وهل تفعيلة الهزج الا (مفاعيلن) ؟ فاين هي اذن ؟

ومن الحق ان نقول ان الذين كتبوا عن البند قد انتبهوا جميعا الى ان هذا الوزن ليس هو الهزج على الرغم من ان هناك في البنود كلها اشطرا كثيرة من الهزج • وحيّرهم ذلك فابتدعوا له تخريجاً غريبا في بابـه فقالوا ان هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله كما يلي :

دع اللومَ	م في الحبّ	يها اللائ	أي
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	

وهذا شيء غير مسموع في العروض العربيّ ، فلسنا نعرف في الشعر حرفاً الا وهو داخل في وزن الشطر والبيت ، فبأي حق نفرد سبباً خفيفا فلا نزنُه ؟ واذا كان في وزن البند زيادة غير موزونة فما سرّ الايقاع فيه اذن ؟ وعلى اي وجه تقبله الاذن العربية المرهفة ؟ والحق ان البنـد وزن جميل مُرْقص ، وهذا الجمال فيه لا يمكن ان يدلّ الاّ على شيء واحد هو ان كل حرف فيه جار على الوزن العربيّ ، دونما زيادة هنا او سبب خفيف هناك • وكل ما في الامر ان العروضيـين والنقاد قد اخطأوا الحكم ، فليس الغلط في

البند وانما هو في مقاييسهم .

وحقيقة الأمر ان البند خلافا للشعر العربي كلّه يستعمل بحرين اثنين من بحور الشعر ، يجمع بينهما ويكرر الانتقال من احدهما الى الآخر عبر القصيدة كلها . والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرَمَل . ونحسب ان تعسّف النقاد في التماس التخريجات التي يعللون بها خروج البند عن الهزج يرجع ، في اساسه ، الى انهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرين من بحور الشعر في قصيدة متناسقة ، فكيف يصح ان تجتمع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون ان تتنافرا ؟ والواقع انهما تجتمعان أجمل اجتماع اذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما . والسرّ في امكان ذلك ان بينهما علاقة خفية يمكن ان تتبينها بالتقطيع .

مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن
لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

ان (لن مفاعي) التي هي مقلوب (مفاعيلن) مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فاعلاتن) . ومثل ذلك كامن في (فاعلاتن) هذه ، فان مقلوبها (علاتن فا) مساو ، في مسافاته ، لتفعيلة (مفاعيلن) .

وعلى ذلك فاننا اذا حللنا اي شطر من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وجدناه يمكن ان يتحول الى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوّله . كما اننا نستطيع ان نحوّل اي شطر من الهزج (مفاعيلن) الى الرمل بان نزيد سببا في أوله . وهذه الخاصية هي التي لاحظها الخليل بن احمد حين رصّ الرمل والهزج في دائرة عروضية واحدة[1] . ولا شك عندنا في ان اول شاعر كتب البند كان على علم بهذه الخاصية العروضية ، ولقد كان فوق ذلك مرهف السمع، مبدعا، فعرف كيف يستطيع ان يجمع الرمل والهزج في قصيدة واحدة. وليس ذلك امرا هيّنا كما قد يظنّ ، لان معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و

---

(1) هي دائرة «المجتلب» ومنها الرجز ايضا .

(فاعلاتن) لا تكفي لابداع البند وانما ينبغي الى جانبها تحسس" مرهف للايقاع والوزن ، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها ان تجتمع التفعيلتان دون ان يحس" القارىء بغرابة الانتقال . ولسوف ندرس هذه الوسيلة فيما يلي :

ان الاشطر الاربعة الاولى مما اخترناه من بند ابن الخلفة كانت من بحر الهزج ذي التفعيلة (مفاعيلن)

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ
اهل تعلم ام لا أنّ للحب لذاذات
وقد يعذِر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ
فذا مذهب أرباب الكمالاتْ
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتْ

وفجأة ، بعد تواتر (مفاعيلن) في هذه الاشطر كلها دون شذوذ ، يأتينا شطر تشذّ تفعيلته الاخيرة فلا تكون (مفاعيلْ) وانما (فعولن) قال .

فكم قد هذب الحب بليدا
مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كيف حدث هذا ؟ ولماذا ؟ في الواقع ان الضرب (فعولن) وارد في تشكيلات بحر الهزج التي يذكرها العروضيون ، فالشاعر اذن ما زال جاريا على الهزج لم يخرج عنه . وانما تكمن المفاجأة الجميلة في ان (فعولن) هذه مساوية للمقطع (علاتن) الذي هو الجزء الاخير من تفعيلة الرمل (فاعلاتن). فكأن الشاعر قد جاءنا فجأة بتفعيلة يشترك في قبولها البحران كلاهما (الهزج) و (الرمل) . وكان ذلك خير تمهيد شعريّ للانتقال من الهزج الى الرمل في الاشطر التالية :

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا
صه فما بالك اصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا •
فاعلاتن فاعلاتـــن

وقد كانت كل تفعيلة من هذه الاشطر هي (فاعلاتن) بلا شذوذ • ولكن، فجأة ايضا ، وكما حدث سابقا في اشطر الهزج ، يأتي الشاعر بشطر تشذّ تفعيلته الاخيرة فلا تكون (فاعلاتن) وانما تصبح (فاعلاتان) قال ، وهـو شطر طويل ذو تسع تفعيلات كما مرّ (من الرمل) : ـ

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ
الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بانْ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

وثانية نسأل أنفسنا كيف حدث هذا ؟ ولماذا ؟ كانت الاشطر كلها موحدة التفعيلة (فاعلاتن) لا تخرج عليها فجاء الشاعر فجأة بـ « فاعلاتان » هذه ؟ لو رجعنا الى كتب العروض لوجدنا ان الضرب (فاعلاتان) وارد في تفعيلات بحر الرمل • فالشاعر اذن لم يخرج على الرمل • وانما جاء بهذه التفعيلة لان جزءها (علاتان) مساو تماما لتفعيلة الهزج (مفاعيلْ) • وبهذا اورد الشاعر تفعيلة يشترك فيها الرمل والهزج معا وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من الرمل الى الهزج فقال فجأة :

مفاعيلن مفاعيلْ
وقد عرّس في سفح ربى البان

القياس العروضي للبند

من ذلك كله ، يبدو لي ، ان القاعدة العروضية للبند هي انه شعر حرّ تتنوع أطوال أشطره ويرتكز الى دائرة (المجتلب) مستعملا منها الرمل والهزج معا • وهذه فيما يلي ، خطة عامة للتفعيلات في البند ، تثبتها مساعدة لمن يرغب

في نظم البند من القرّاء :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيلْ
مفاعيلن مفاعيلن فعولن

●

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتـن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

●

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن فعولن

●

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتان

●

مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل (الخ)

من هذه الخطة ، يتجلى مدى المهارة والدقة في نسج البند ، ويبدو لنا مدى الخطأ الذي يقع فيه اولئك الذين يحسبونه نثرا لا موسيقى له ، ولا جهد فيه . واننا لنعتقد ان الشاعر الذي اخترع البند اول مرّة من دونما نموذج ينهج عليه لا بد ان يكون قد مارس نظم الشعر خير ممارسة بحيث تفتحت له هذه الالتفاتة الرائعة الى العلاقة بين الرمل والهزج . ولسنا نقصد بهذا علاقة البحور داخل دائرة (المجتلب) ، فان دوائر البحور قد انكشفت منذ الخليل ، وانما نريد مسألة التمهيد من بحر لبحر بقافية معينة لها خصائص موسيقية تجعلها تبعث في الذهن امواج البحر الثاني . واكاد اكون على يقين من ان الشاعر الذي بدأ البند لم يكن يصل الى القوافي الممهّدة بحسب نموذج عروضيّ واع وضعه لنفسه ، وانما كان يكتب باندفاع سليقيّ متحمّس فذلك هو السبيل الحق في كل اكتشاف شعري أصيل . وانما يأتي العروضيون بعد ذلك ، فيجدون النموذج مكتملا بين ايديهم فلا يزيدون على استخلاص المقياس منه . وذلك ما صنعنا في هذا الفصل .



ولقد ادى التعقيد في خطة الوزن التي يتبعها البند الى شيء من الصعوبة في نظمه ، فكثر الغلط فيه الى درجة اننا قلّما نجد بندا مطبوعا يخلو من الغلط . يغلط الناظم من جهة ، ويغلط الناسخ من جهة اخرى ، ويغلط الطابع من جهة ثالثة . واحيانا ينبري شعراء الى نشر بند ما فينشرونه مغلوطا دون ان يشخصوا مواضع الخطأ فيه . وزاد في خلط الشعراء أن كتب العروض لم تدرس البند، مع انها درست اشكالا اقلّ منه قيمة شعرية ، فلم يجد الشاعر الذي يكتبه قانونا عروضيّا يستند اليه . والواقع ان بحثنا هذا أول محاولة لاستقراء مقياس عروضيّ للبند ، فان كانت ناجحة ، كما نرجو لها ، اثبتناها فصلا في العروض العربيّ .

وكان من نتائج الضباب القاتم الذي احاط بوزن البند في اذهان الادباء

والناظمين ، أنّ كثيرا من الذين مارسوا نظمه ، لم يعرفوا الأساس فيه ، فظنوه شعرا من بحر الهزج لا يتخطاه ، ويكتب على اسطر متتالية كما يكتب النثر . وحزرا غير قليل من الشعراء ان الهزج يتحول الى الرمل احيانا ، غير انهم لم ينتبهوا الى ضرورة التمهيد للانتقال ، وحسبوا ان ذلك يمكن ان يتمّ بقفزة من الهزج الى الرمل وبالعكس ، دون ان يفطنوا الى ان هناك خطة محكمة للوزن يتبعها البند ، وبها يصل الى تلك الموسيقية العذبة التي يمتلكها ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الاطلاق ان البند يقوم على اساس « التفعيلة » ، وان ذلك فيه هو الذي يبرر تنوع اطوال الاشطر ، وهي الميزة التي اختصّ بها دون الشعر العربي السابق كله . وكان من هؤلاء ناظمون يكتبون بندا ذا اشطر متساوية الطول تمام التساوى ، تكسبه اشطره الرتيبة املالا وثقلا . هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشاري[1]

فغدا في رمضان الخير كالغيث المريـع
فرعينا في شتاء الجدب أزهـار الربيـع



كم ايـاد وعطايـا رشف الناس لماهـا
ومزايا وسجايا حسـد العرش سماهـا



فادام اللـه ذخـره واعزّ اللـه سعدَهْ
واطال الـربّ عمره وأدام الحقّ مجدَهْ



---

(1) مجلة اليقين . بغداد . الجزء الخامس . السنة الاولى ص ١٤٤ — وفي اعداد المجلة ايضا بند محمد بن الخلفة الحلي الذي تحدثنا عنه .

مدى الايام والدهر وما درّ لنـا الرزق
ومـا انهلّ لنـا القطر ومـا بان سنا الفجر



ومـا عـاد انا العيد وعنـا رحل الصوم
ومـا اشرقت البيـد بنور السادةِ القوم

هل في هذا شيء من خصائص البند ؟ انما هذا شعر ذو شطرين متساويين تساهل الشاعر في قوافيه ، وسَمَح لنفسه ، بلا اي مبرّر ، ان يقفز من بحر الرمل الى بحر الهزج ، فكانت القفزة صدمة للاذن الشعرية لانها لم تجيء مقبولة ، ولم يمهّد لها شيء .

وخلاصة الموضوع ان على الناظم الذي يتصدى للبند ان يتذكر ان له خاصّتين واضحتين لا بد من توافرهما فيه :

١ ـ انـه شعرٌ ذو أشطر غير متساوية الطول . وكلما كان تنوع الاطوال اوضح كان البند اكثر موسيقية واصالة .

٢ ـ انه شعرٌ ذو وزنين هما الرمل والهزج ، يتداخلان تداخلا فنيا مستندا الى قواعد العروض العربيّ ، فـلا تختتم اشطر الرمَل الا بالضرب (فاعلاتان) الذي يمهد لبحر الهزج فيصح ان يليه . وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر أحد الاشطر الضرب (فعولن) الذي يمهد لبحر الرمل فيصحّ ان يعود ثانية . وهكذا .

واذا اختلّ ايّ من هذين الشرطين كانت النتيجة نظما آخر لا صلة لـه بالبند ، سواء اكتبناه على اسطر كالنثر ، ام افردنا له فراغا كافيا كما فعلنا في « ابيات » حسين العشاريّ .

البند والشعر الحر

لا ريب في أن الشعر الحرّ اقرب في خطتة وزنه الى البند منه الى اسلوب الشطرين ، ذلك انهما كليهما يقومان على اساس « التفعيلة » لا « الشطر » وتباح في كل منهما الحرية في عدد التفعيلات فيجيء الشطر طويلا او قصيرا بحسب رغبة الشاعر وحاية معانيه .

على ان الشعر الحرّ اسهل من البند في خطته وذلك لانه يقوم على بحر واحد من البحور الثمانية التي تصلح له ، فيختار الشاعر احد هذه البحور ويكتب منه القصيدة مقتصرا على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها شأنه في ذلك شأن الشاعر العربي في اسلوب الشطرين . مثال ذلك ان شاعر الشعر الحرّ لا يستطيع ان يجمع بين التشكيلتين التاليتين مثلا :

مفاعيلن مفاعلين
مفاعيلن فعولن

وذلك لما سبق ان لاحظناه من ان العرب لم يجمعوا تشكيلتين فيقصيدة واحدة . وانما نجد قصائد تنفرد باحدى التشكيلتين هذه او تلك .

واما في البند فان هاتين التشكيلتين تجتمعان وليس في اجتماعهما محذور كما رأينا في النموذج الذي درسناه ، ثم انّ اجتماع بحرين اثنين من بحور الشعر ليس مستساغا في البند وحسب ، وانما هو مطلوب وهو السرّ فيحلاوة البند وموسيقيته . وذلك هو الفرق الوحيد بين الشعر الحرّ والبند ، وهو فرق لا يطغى على أوجه الشبه التي ذكرناها .

والحقيقة ان الشبه بين الشعر الحرّ والبند يبلغ من القوة الى درجة ان بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بينهما دون ان يدروا ، ومنهم نذير عظمة الذي نقرأ له هذه الاشطر على انها من الشعر الحرّ :

قد عرفت الآن بوزيد عرفت الصيد والكهفْ
ولم كان اذا ما كحّل العينين بازي الليل بوزيد

واما يرّم الشاربَ بوزيدْ
انا عنترة الحيْ
هلموا أيها الابطال ان الصيد بالنار ضئيل
لم تقاسمنا أبو زيد حجالا ؟[1]

ان هذا ، دون ان يدري الناظم ، بند . غير انــه بند ضعيف تنقصه الموسيقى ، وله وقع نثريّ رغم وزنه الظاهر . وعيب الوزن فيه ان الشاعر اورد الضرب (فاعلاتان) في الشطر الاول دون ان يورد بعده بحر الهزج كما ينبغي في البند ، وانما عاد فكرر بعده بحر الرمل وختمه ايضا بـ (فاعلاتان) وهنا انتقل الى الهزج كما ينبغي له . اما فيما عدا هذا فان وزن البند جار ، وقد جاءت (فعولن) في ضرب الهزج في الشطر الخامس وانتقل بعدهما الناظم الــى الرمــل .

ومن المؤسف ان ناظم هذا الشعر لا يدرى انه يكتب بندا لا شعرا حرّا ، فلعله لو درى لكان يعود الى قراءة بعض البنود الجميلة الحافلة بالنغم ، وبذلك ينقذ نفسه وينقذ القارىء من هذه النثرية المملة التي غلبت على قصيدته هذه ـ وعلى سائر شعره الحرّ ـ والواقع ان اغلب الشعر الحرّ الذي يكتبونه يبدو رتيبا مملّ الوقع وكأن الموسيقية قــد اصبحت صفة ينفر منها الشاعر الجديد ، بدلا من ان يلتمسها ويحشد لها قواه الشعرية بكاملها ..

---

(١) قصيدة «الفانوس» لنذير عظيمة . مجلة شعر . بيروت . العدد التاسع شــتاء ١٩٥٩ .

الفصل الثاني

قصيدة النثر

شاعت في الجو الادبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية ، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير انها تكتب على اغلفتها كلمة (شعر) • ويفتح القارىء تلك الكتب متوهما انه سيجد فيها قصائد مثل القصائد ، فيها الوزن والايقاع والقافية ، غير انه لا يجد من ذلك شيئا وانما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر • وسرعان ما يلاحظ ان الكتاب خلو من اي أثر الشعر ، فليس فيه لا بيت ولا شطر ، واذن فلماذا كتبوا على الغلاف انه شعر ؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم انهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها ؟ واذا كانوا يملكون المسوغ فلماذا لا يصدرون كتب النثر هذه بفذلكة يبينون فيها للقارىء الوجه الذي ساغ لهم

به ان يصدروا كتاب نثر لا يختلف اثنان في انه نثر ثم يكتبون عليه انه «شعر»؟ لماذا لا يمنحون القارىء ، على الاقل ، فرصة يتخذ فيها موقفا من هذه البدعة فأما ان يرى وجه تسويغاتهم فيقرهم عليها او ان يخالفهم فيرفضها ؟ وانما الخطأ ان يمضي المرء فيسمي النثر شعرا دون اي تبرير وكأن ذلك أمر بديهي يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور .

والحقيقة التي يعرفها المختصون والمتتبعون ، أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم الى تسمية النثر شعرا . وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى ، واحدثت حولها ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة لا للادب العربي ولا للغة العربية ولا للامة العربية نفسها . وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء في مقال كتبته السيدة الاديبة خزامي صبري عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لاديب لبناني ناشىء . قالت عن ذلك الكتاب :

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين . وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح . ولكنها تدور حول الاسم فتقول انه (شعر منثور) او (نثر فني) وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على اساس انه نثر يعالج موضوعات او يروي قصة او حديثا ، بل على اساس انه مادة شعرية . لكنها ترفض ان تمنحه اسم الشعر

وهذا طبيعي ، من وجهة نظر تاريخية ، بالنسبة للقراء العاديين . اما النقد فيجب ان يكون اكثر جرأة ـ أن يسمي الاشياء بأسمائها الحقيقية . وانا اعتبر هذا « النثر الشعري » شعرا .) (١)

وقبل ان نلخص مضمون كلام الكاتبة نحب ان نقتطف للقراء نموذجا من

---

(١) الكتاب المقصود هو كتاب (حزن في ضوء القمر) للاديب محمد الماغوط وفيه نثر اعتيادي لا اثر فيه للوزن او القافية . وقد نشر تعليق خزامى صبرى في مجلة شعر . بيروت . العدد ١١ صيف ١٩٥٩ .

خواطر محمد الماغوط مؤلف الكتاب الذي تتحدث عنه ، ليلاحظ القارىء انه نثر طبيعي كالنثر ، على الرغم من أن كاتبه ينثره على اسطر كما لو انه كان شعرا حرا • ولسوف نكتب هذا النثر كما ينبغي ان يكتب النثر ، راجين ان يعذرنا كاتبه • قال الكاتب (وهو يملك ذوقا ادبيا جيلا واصالة تسيء اليها الروح الاوروبية المصطنعة التي يدخلها قسرا على عباراته وخواطره) قال من خاطرة سماها (المسافر) :

(بلا أمل • بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة ، سأودع اشيائي الحزينة في ليلة ما : بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج ،وصمت الشهور الطويلة . والناموس الذي يمص دمي هي اشيائي الحزينة ، وسأرحل عنها بعيدا بعيدا ، وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان بعيدا عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحدق في ساقيها الهزيلين ، وسعالها البارد يأتي ذليلا يائسا عبر النافذة المحطمة • والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد) •

على هذا النمط جرت الخواطر في هذا الكتاب ، فيها صورة غريبة وتخير للالفاظ وتلوين ، غير انها مكتوبة نثرا اعتياديا كالنثر في كل مكان وزمان • ولذلك يلوح غريبا ان دار مجلة شعر التي طبعت الكتاب قد اباحت لنفسها ان تضع عنوان الكتاب على غلافه بهذا الشكل :

حزن في ضوء القمر

شعر

وكأن تسمية النثر شعرا مسألة بديهية مفروغ منها • ولعله لا يخفى على اصحاب الدار ان مئات القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا ان هذا نثر لا شعر حر ، ومن ثم فقد كان عليها ــ على الاقل ــ ان تصدر الكتاب بمقدمة

تضع فيها تبريرا يسوغ تسمية النثر شعرا ، فان ذلك يمنح القارىء حريته ، فأما ان يقبل او ان يرفض •

ومهما يكن من امر فان كلام خزامى صبرى الذي اقتطفناه يتضمن ، في مفهوم النقد الموضوعي ، الحقائق التالية :

(أولا) تميز خزامى صبرى بين شيئين هما :
أ ــ الوزن التقليدي وهو الوزن مطلقا •
ب ــ الوزن غير التقليدي وهو النثر •

(ثانيا) تقول خزامى صبرى ان الشعر شيء لا صلة له بالوزن والقافية • وانما الوزن صفة عارضة يمكن ان يقوم الشعر من دونها ، ولذلك يتحدث اصحاب هذه الدعوة باحتقار عن الشعر (الموزون)[1] وبذلك لا يكتفون برفع النثر الى جوار الشعر ومساواته به وانما يزيدون فيزدرون الموزون ويعطون لنثرهم الفضل كله • قال احد دعاة هذه الفكرة الهجين : [2]

(ولذلك فأن شعر توفيق صائغ لا يخسر شيئا بأطراحه شكل القصيدة التقليدي ، بل يحقق الطريقة الوحيدة التي تمكنه من قضيته) • [3]

هذه هي خلاصة دعوة مجلة (شعر) وهي تصدر في بيروت بلغة عربية وروح اوروبية • وقد دعت اليها في عنف وأثارت حولها ضجيجا متصلا خلال السنين الماضية ، وتطرف حاملو الدعوة الى أن المستقبل الاوحد انما هو لهذا (الوزن غير التقليدي) كما يسمونه ، او (الوزن غير الموزون) كما اقترحت

---

(١) اعتذر الى القارىء عن قولي «شعر موزون» فليس هناك في رايي شعر الا وهو موزون وانما إتحدث بلغة إلبدعة .
(٢) هو جبرا ابراهيم جبرا ، مجلة شعر العدد ١٥ .
(٣) يشير جبرا ابراهيم جبرا بهذا الى كتاب عنوانه «في جب الاسود» وهو كتاب نثر ويلاحظ ان توفيق صائغ موءلف هذا الكتاب لم يكتب في حياته بيت شعر واحدا فيما اعلم . ان كل ما يكتبه نثر مثل النثر . فلا ندري كيف يرضى جبرا ابراهيم جبرا ان يسميه «شعرا» .

عليهم ، عـلى سبيل الدعابة ، ان يسموه . كتبت مجلة « شعر » ان شعراء معروفين يذهبون الى « أن المستقبل انما هو لهذا الشعر الحديث الذي يبتعد في شكله ومضمونه عن الفترة السابقة وما قبلها . » [1] وكتب جبرا ابراهيم جبرا ان السنين القادمة « سترى ولا شك تغلب الشعر الحرّ » . ولنلاحظ انه اخذ ، دون مبالاة ، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذي هو عنوان حركة عروضية تستند الى بحور الشعر العربي وتفعيلاتها ، اخذ اصطلاحنا هـذا والصقه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها ، وليس فيـه أي شيء يخرجه عن النثر في المصطلح العربي . وليته على الاقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصا على وضوح الاصطلاحات في اذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة . وانما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر) لاننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو (شعر) لانه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من اوزانه ، وهو (حر) لانه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر ، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل . فعلى اي وجه تريد دعوة النثر ان تسمي النثر شعرا ؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتفكير لدى الجيل الذي يقلد اوروبا في كل شيء تاركا تراث العرب الغني المكتنز ؟ .

ان المضمون الواضح لهذه الحماسة من اصحاب الدعوة هو ان النثر سائر ، في رأيهم ، الى ان يقتل الشعر ، وان دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الامة العربية نثرا وننتهي من الوزن . وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون الى ان الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول ويحل محله النثر،على أن.. ــ انتبه ايها القارىء فانهم يشترطون شروطا ــ على ان يحتفظوا بالكلمات (شعر) و (شاعر) و (وزن) لانهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب . وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات ، والحق يقال .

والاساس النفسي في هذه الدعوة ان هؤلاء الكتاب الافاضل ، الذين

(1) مجلة شعر . العدد ١٦

يحسنون ابداع نثر جميل احيانا ، يزدرون ما يمتلكون من موهبة وينطلعون الى ما لا يملكون • انهم ، باختصار ، لا يحترمون النثر ، وذلك هو اساس الاشكال الذي وقعوا فيه • انهم مهما ابدعوا من صور وافكار في قالب نثري، يحسون انهم ما زالوا اقل ابداعا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه ، ولكن بكلام موزون • ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم باطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون وكانوا في السنين الخالية يقولون (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) على الاقل الى انه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية ، بحيث يجرؤون على ان يسموه شعرا على الاطلاق • لا بل انهم اصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه (تقليديا) لكي يجعلوا الابداع والتجديد قاصرا على نثرهم المبتكر ، فهو الشعر الاوحد برغم المقاييس كلها •

ولعله واضح ان دواء هذا الاشكال ان يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنثر • فمن قال لهم ان النثر وضيع او انه لايمنح قائله صفة الابداع ؟ ولماذا يحسبون ان نثرهم لا يكتسب الاعجاب الا اذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه (شعرا) ؟ ولنفرض اننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعرا ، فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئا ؟ او يزيده تغيير الاسم شرفا او جمالا ؟

والذي يعرفه الملايين ان كثيرين من كتاب العربية قد كتبوا النثر «الشعري» ولنا في العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثل اديب العربية الفذ مصطفى صادق الرافعي والكاتب المرهف جبران خليل جبران وغيرهما كثير ، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا انه نثر لا شعر • ولقد كانوا يسمون نثرهم نثرا دون ان يسيئوا اليه في شيء •وبعد فهل أجمل من القرآن في اللغة العربية؟ والقرآن نثر لا شعر ، وفيه ، مع ذلك ، كل ما في الشعر من ايحائية وخيال وثاب وصور معبرة والفاظ مختارة اختيارا معجزا ، فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية انه نثر لا شعر ؟ وأي شعر في الدنيا أروع وأحب من هذا النثر القرآني المسكر ؟

وخلاصة الرأي أن للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ، ولا

يغني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر ، لكل حقيقته ومعناه ومكانه • فلماذا جاء هذا الناثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعرا ؟

هذا هو السؤال • ونحن نوجهه الى انصار هذه الدعوة لعل له عندهم، مـن جـواب •

وخلال ذلك ، نحب أن نتفرغ لمناقشة هذه الدعوة وسوف تكون مناقشتنا في اتجاهين : احدهما على اساس اللغة والآخر على اساس النقد الادبي •

المناقشة اللغوية

تقع دعوة « قصيدة النثر » في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معا ، فاذا كتب قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة ، كانت لديهم شعرا ، واذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك ، في حسابهم ، شعرا ايضا • فلا فرق اذن بين الشعر والنثر لانهما كليهما يسميان في عرفهم شعرا ، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الاحزان) شعرا مثل معلقة امرىء القيس تماما ، لا فرق بينهما • وما ذلك الا لان الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر فالكلام يكون شعرا سواء أكان موزونا أم لم يكن • لا بل ان النثر ــ لديهم ــ أكثر شعرية من الشعر ، لان وزن الشعر تقليدي كما سبق ان رأينا من احكام خزامى صبري وجبرا ابراهيم جبرا •

وهكذا نجد انصار هذه الدعوة يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون الغاء تاما ، ومن ثم يحق لنا ان نسألهم : لماذا اذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر ان لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟

ان هذا يسوقنا الى ان نرجع بأذهاننا الى الاصل الفكرى للتسميات اللغوية• ولسوف نلاحظ ان التسمية تقصد في الاصل تشخيص نواحي الخلاف بين الاشياء لا نواحي الشبه • فاذا قلنا «الليل والنهار» او « الشعر والنثر »

فان أحد الاسمين في كل فريق يشخص الناحية الكبرى التي يختلف بها عن قرينه . ان الليل والنهار يتشابهان في انهما كليهما يحتويان ، في المتوسط ،على اثنتي عشرة ساعة ، كما ان الشعر والنثر يتشابهان في ان كلا منهما يحتوي على عواطف انسانية وصور معبرة في المتوسط . غير أن قولنا الليل والنهار لا يثير في اذهاننا مسألة عدد الساعات هذه كما أن قولنا الشعر والنثر لا يثير لدينا مسألة المحتوى العاطفي والجمالي ، وانما تشخص التسميات الاربع خصائص أكبر من هذه وأوضح ، تشخص الظلام في الليل والضياء في النهار ، كما تشخص الوزن في الشعر وعدم الوزن في النثر . ومن ثم فاذا نحن سمينا كل كلام شعرا بمعزل عن فكرة الوزن ،فسوف نكون كمن يسمي الحياة كلها نهارا سواء أكان فيها ضياء أم لا . وانه لواضح انها تسمية مفتعلة . ان الليل ليل ، والنثر نثر . وواجبنا نحو اللغة والذهن الانساني ان نسميهما ليلا ونثرا دون ان ننتحل لهما تسميات مضللة لا تشخص شيئا . وما الذي نستفيده من تسمية النثر شعرا والليل نهارا يا ترى ؟ او ليس تشخيص الفروق احسن من ذلك واجدى ؟

ان اللغة ، التي هي محصول الذهن الانساني عبر عشرات القرون ، لا تضع الاسماء اعتباطا ولا عبثا ، وانما هناك مفهوم فلسفي عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية ، في كل لغة . تحاول اللغة ان تشخص الملامح البارزة وترمي بذلك الى تصنيف الاشياء تصنيفا يسهل على العقل مهمة التفكير ، ويعطي الانسانية مجالا للتعبير عن منطقها وفكرها . فما نكاد نلفظ كلمة النهار في اية لغة حتى يشرق الضوء في الذهن الانساني وتنبسط فكرة النور ، وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن في ذاكرة البشرية موسيقى الاوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافي . واليوم جاءوا في عالمنا العربي ليلعبوا لا بالشعر وحسب وانما باللغة ايضا وبالفكر الانساني نفسه . ومنذ اليوم ينبغي لنا ، على رأيهم ، ان نسمي النثر شعرا والليل نهارا لمجرد هوى طارىء في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بانفسهم .

ولست اظنني ابالغ حين احكم بأن هـذه المحاولة تكاد تكون تحقيرا للذهن الانساني الذي يحب بطبعه تصنيف الاشياء وترتيبها . فاذا اطلقنا اسما واحدا على شيئين مختلفين تمام الاختلاف فما وظيفة الذهن الانساني ؟ واذن فلماذا لا نرتد الى فترات الجاهلية اللغوية ،يوم لم تكن هناك اسماء للاصناف؟ وانما التصنيف وتسمية الاصناف نتاج الحياة الفكرية للامم ، كلما كانت الامة اعرق في الفكر والحضارة ، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدق . وعلى هذا لا تكون تسمية النثر شعرا أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي الى الوراء قرونا كثيرة .

ولا يقف الامر عند هذا الحد وحسب ، وانما نجد لهجذورا تمس الجانب الاجتماعي للغة . فلعلنا نستطيع ان نلاحظ كلنا ان تسميتنا للنثر « شعرا » هي ، في حقيقة الامر ، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة ، وعليها ان تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج . والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الاخلاقية الا في المظهر . ان كل كذبة سائرة الى ان تنكشف امام عيون الطبيعة الصادقة التي لا تنطق الا بالحق وبالاستقامة . واللغة الانسانية ، كل لغـة ، هي الصدق في أنقى معانيه واسماها . انها واقعية لانها تسمى الاشياء بأسمائها الحقة ، فلا تخون ولا تكذب ولا تزيف . وهكذا نجد الكرسي يسمى كرسيا لان هذا الاسم يعطينا صفته في الاحوال كلها ولا يكذبنا قط . والنثر يسمى في اللغة نثرا لان اسمه هذا يعطينا صفة النثر ، كما أن الشعر يسمى شعرا ليعطينا صفة الشعر . وهذا الصدق المطلق في اللغة يكسبها ثقتنا واجلالنا . وهو ، ايضا ، يحمينا نحن الذين نتكلم هذه اللغة من أن نكذب، فنحن نشدها الينا ونلوذ بصدقها في ساعات الضيق . فاذا هوجم شاعر بانه يكتب نثرا لا شعرا ، وجد أمامه هذه اللغة الصادقة ذات التعابير المحددة الصريحة المستعدة لحمايته فيلوذ بها ويقول لمن يتهمه ان انتاجه شعر لا نثر . وهو في هذه الحالة يستعمل رصيد « الشعرية » الذي تملكه لفظة (شعر) في اذهان الناس . وهم ينسبون الى ما يكتب كل صفات الشعر فورا بمجرد ان يقول لهم ذلك .

والحق ان لغتنا العربية لن تحمينا بعد اليوم .ذلك ان هنالك اليوم اناسا يكتبون النثر ويسمونه ، في جرأة عجيبة ، شعرا ، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها . ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر تقدمه له باسم (الشعر) لان لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع . والواقع ان هذا الكذبة ، وكل كذبة مثلها ، خيانة للغة العربية والمعرب انفسهم بالتالي . ان اللغة التي يستعملها اناس غير صادقين سرعان ما تتلوث بالكذب وتفسد . وعندما تكتشف الحياة ، او الضمير اللغوى العام الكامن في النفس البشرية ــ ان كلمة (شاعر) قد اصبحت نعتا للناثر ، فانها ستضطر الى الشك في كلمة (شاعر) وكلمة (شعر) . فمهما أكد الناس انهم يكتبون شعرا فلن يصدقهم احد قبل التثبت الاكيد .

وما معنى هذه النتيجة ؟ معناها اننا لن نزيد على ان نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة (شعر) . ومن الطبيعي الا يعني ذلك ان الشعر نفسه سيموت . فلو زالت الكلمة من القاموس العربي لبقي الناس ينظمون الشعر مع ذلك . فانما اللغة رموز تذهب وتجيء . واما الحقائق التي تكمن وراء تلك الرموز فانها لا تموت على الاطلاق . ان الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها . بلى نستطيع ان نزيف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله في الاصل ، ولكننا بذلك سنقتل الكلمة نفسها ، وأما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة . وسرعان ما ستجد تلك الحقيقة لنفسها اسما آخر جديدا فيه النصاعة اللازمة . وبهذا تخلد الحقيقة وتسقط الكلمة .

ولسوف يجد دعاة « قصيدة النثر » انفسهم حيث بدأوا ، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) الى التعبير عن النثر كما أرادوا ، غير ان الشعر وجد لنفسه اسما آخر صادقا ينص على الوزن الذي حاولوا قتله . ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين .

يبدو لنا ان دعوة النثر ، في احكامها على الشعر ، تستند الى تعريف له يضع الالحاح كله على المحتوى او (المضمون) . فالشعر ، في نظر اصحاب هذه الدعوة ليس الا معاني من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء بعد ذلك ان يكون موزونا او غير موزون ، لان الوزن ، في رأيهم ، ليس شرطا في الشعر . وعلى هذا الاساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون . فاذا اردنا ان نستخلص للشعر تعريفا مشتقا من آرائهم هذه قلنا انه « تجمع معان جميلة موحية فيها الاحساس والصور » .

ومن الواضح ان مفهومهم هذا للشعر يقف في الطريق الاقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بانه « الكلام الموزون المقفى » وهو تعريف يجعل الوزن الاساس الاعظم للشعر دون اعتراف بالمضمون . والحقيقة ان كلا التعريفين قاصر ناقص : التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون . فكأن هؤلاء المعاصرين ارادوا تصحيح مفهوم مغلوط قديم فوقعوا في مفهوم مغلوط جديد . ولا يخفى علينا ان غلط التعريف الجديد اشد واكبر من غلط تعريف أسلافنا .

واما اذا اردنا ان نرجع الى صوت الواقع في انفسنا ، وان نحكم عقولنا فلسوف ننتهي الى أن للشعر ركنين ضروريين لابد منهما في كل شعر وهما :

١ ــ النظم الجيد (الشكل) او (الوزن) .

٢ ــ المحتوى الجميل الموحي ، المتموج بالظلال الخافتة والاشعاع الغامض الذي تنتشي له النفس دون ان تشخص سر النشوة .

وانه لمن المؤسف ان كلمة « نظم » قد اصبحت تزدري في عصرنا وكأنها اهانة يسب بها الشاعر . ذلك انها كلمة جليلة ، لابد لكل شاعر من ان يملك ناصيتها . ذلك ان الشاعر المبدع لا بد ان ينطوي على ناظم متمكن بارع والا لم يكن شاعرا . والنظم هو المرحلة الاولى في كل شعر . واما ان هناك اناسا

ينظمون شعرا موزونا يخلو من عبقرية الابداع ورعشة الموسيقى فأن ذلك لا يهين كلمة « النظم » . ان كل شاعر ناظم بالضرورة ، وليس كل ناظم شاعراً، وذلك لان الشعر أعم من النظم ، فهو يحتويه دون ان يقتصر عليه . وواقع الامر ان الناس ، بالنسبة للشعر ، ثلاثة :

١ ـ انسان يتذوق الشعر ويطرب له الا انه لا يميز الموزون من المختل وقد يمر على غلط عروضي فلا يدركه . ومن هذا الصنف كثير من الناس .

٢ ـ انسان ينظم الموزون نظماً متقنا جاريا على قواعد العروض ، دون ان تنبض منظوماته بالجمال او تتفجر بدفء الابداع . وهذا هو الناظم .

٣ ـ انسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما يكتب . وهذا هو الشاعر . وهو في هذا الباب في المرتبة الاولى من اصناف الناس .

والذي لا ريب فيه أن الناظمين أناس ذوو موهبة وان لم تكن موهبتهم كاملة ، ولذلك ينبغي لنا ان نحترم موهبتهم ، وان نثني عليهم بما يستحقون. نقول هذا ونحن نرى الاتجاه لدى طائفة من الشعراء اليوم الى احتقار الناظمين والتشنيع عليهم . وانما الحق ان ينظر هؤلاء الشعراء الى انفسهم ليكملوا ما ينقصهم من عدة الناظم ومقدرته . فما قيمة شعر جميل الصور ولكن اوزانه تتعثر بالسقطات ؟ ان الناظم الذي يحسن النظم اجدر باعجابنا ، لو انصفنا من شاعر لا يحسن النظم . ذلك ان الاول ، بصفة كونه ناظما ، قد استكمل عدة فنه حين اتقن النظم وضبط اصوله . واما الشاعر فانه ، وهو يجهل قواعد النظم ، انما يفتقد جزءا مهما من عدة الشاعر ، لان الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الادبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، لا بل ان الصور والعواطف لا تصبح شعرية ، بالمعنى الحق ، الا اذا لمستها اصابع الموسيقى ، ونبض في عروقها الوزن .

هذا مجمل رأينا ، والواضح ان أنصار (قصيدة النثر) يخالفوننا فيه . وانما الوزن ، في عرفهم ، مجرد شكل خارجي عارض اصطلح الاقدمون عليه، فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لانقذنا شعرنا مــن التقليد وجئنا بشيء طريــف .

واننا لنحب ان نسألهم ، على ذلك ، سؤالا لعل له عندهم جوابا : ترى اذا استطاع ناثر وشاعر ان يعبرا ، كل بأسلوبه الشخصي ، عــن عين الكمية من الصور والعواطف والاخيلة ، فأيهما سيهز السامعين هزا شديدا ؟ أيهما سيبعث فيهم مقدارا من النشوة أكبر ؟ والى أيهما سيستجيب الذوق الانساني استجابة أرهف وأحر ؟ اما في رأينا فان الجواب واضح وبديهي . ان الموزون الطافح بالصور والاخيلة والعواطف سيملك قلوبنا ويهزنا ويثيرنا اكثر مــن النثري الطافح بنفس المقدار من الجزئيات . وذلك لان عنصرا جماليا جديدا قد أضيف اليه هو الموسيقى والايقاع .

والسبب المنطقي في فضيلة الوزن ، هو انه ، بطبعه ، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الاخيلة . لا بل انه يعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة . ان الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي مــن الموسيقى الملهمة . وهو لا يعطي الشعر الايقاع وحسب وانما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر اثارة وفتنة . ولذلك كان الشعر مؤثرا بحيث كان القدماء يعدونه ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير . وقديما كان الشعر قرين اصحاب الرؤى والكهان وحتى الانبياء الى درجة جعلت القرآن الكريم يبرىء الرسول في الآية « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » .

ولا ريب في أن النثر ، بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة ، يفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه في اثارة المشاعر ولمس القلوب . ولذلك كان النثر ، في

الغالب ، قرين البحث العلمي والدراسة الموضوعية، حتى اصبحنا نصف الشعر الذي لا يطربنا بانه « نثري » . والحقيقة التي لا مفر لنا مـن مواجهتها ان الناثر ، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني ، يبقى قاصرا في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون . فالوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الالوان والصور على الابيات المنغومة ؟ وهيهات للناثر ان يستطيع ذلك بنثره . اترى دعاة قصيدة النثر ينكرون ان خواطر محمد الماغوط التي اخترناها تكون أجمل لـو كتبت شعرا لا نثرا ؟ نقول ذلك لا لننتقص من تلك الخواطر وانما لمجرد انها كتبت نثرا وتطاولت الى ان تسمي نفسها شعرا . وانما النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن ، فمن رغب فيها فليكن شاعرا وليعرف كيف يرقرق معانيه في قصائد متدفقة . وبعد ، فليس يعيب النثر انه ليس شعرا ، وأن الموسيقى ملازمـة للشعر لا له . ان تلك هي طبيعة الاشياء وكل لما خلق له .

وفي وسعنا ، ختاما ، ان نلخص تعريف الشعر انه ليس عاطفة وحسب ، وانما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها . وعلى ذلك فان قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر اي تقريب . وانما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثرا، ولن يكون شعرا الا اذا نجحوا في صياغته شعرا . وتلك موهبة الشاعر دون الناثر، وهو أمر يترك النثر خارجا مهما قالوا ومهمـا جهدوا .

واحب أن أذكر اصحاب الدعوة اخيرا بانهم ، بعد كل ما قالوا وكتبوا وضجّوا ، ما زالوا هم انفسهم مضطرين الى التمييز بين الشعر والنثر . وهذه خزامى صبري نفسها ، في فقرتها التي اقتسبناها ، تتحدث عما تسميه (وزنا تقليديا) ــ تقصد الشعر ــ ووزنا غير تقليدي ــ تقصد النثر . فـلا نراها فعلت اكثرمن استبدال الكلمتين العربيتين الدالتين : (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض . وهل حقا ان قولهم (وزن تقليدي) احسن

مـن قولنا (شعر) ؟ ام ترى قولهم (وزن غير تقليدي) يصلح اسما للنثر ؟ ولماذا اضطروا الى التمييز بين الاثنين ؟ والواقع الذي لا جدال فيه ، أنهم اذا لم يعترفوا بأن الشعر شعر ، والنثر نثر ، فلا بـد ان يعترفوا بان بينهما فرقا واضحا . وهذا يدحر كل مناقشة قد يوردونها . ان هناك شيئا اسـمه الوزن ، وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه .

القِسمُ الثاني

في فنّ الشعر

الباب الأوّل

- هيكل القصيدة
- أساليب التكرار ودلالته

الفَصْلُ الأول

هيكل القصيدة

اذا كانت مفاهيم النقد الادبي الحديث ترفض التميز بين شيئين مثل (المضمون) و (الصورة) في الشعر ، وتأبى الا أن تعدّهما شيئا واحدا لا يمكن تجزئته الى اثنين ، فاننا في بحثنا هذا مضطرون ــ ولو ظاهريا ــ الى ان نعود الى المفهوم القديم فنجزىء القصيدة الى عناصرها الخارجية ، لندرس العلاقات الخفية التي تربط هذه العناصر بعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحيّ المتكامل الذي هو القصيدة . ولعلنا نحتاج الى ان نذهب ابعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفي بالتمييز بين المضمون والصورة ، وانما نميز أيضابين الصورة الوزنية الموسيقية التي تقوم على الابيات والاشطر والتفعيلات ، والصورة البنائية التي تستند الى موضوع القصيدة . ومن دون هذا التمييز المبدئي الذي نريده في بداية بحثنا هذا لن نستطيع ان نشخص الاسس النظرية التي يطيعها الشاعر ــ غير واع ــ وهو يكتب قصيدته .

وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة الى عناصرها الرئيسية التي لا تزيد ، في نظرنا ، على اربعة :

١ ــ الموضوع ، وهو المادة الخام التى تقدمها القصيدة •

٢ ــ الهيكل ، وهو الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع

٣ ــ التفاصيل ، وهي الاساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل •

٤ ــ الوزن ، وهو الشكل الموسيقيّ الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل •

وسوف يلوح لنا ، كلما أمعنّا في دراسة هذه العناصر مجزأة ، ان بينها ترابطا خفيا لا يمكن فصمه ، وان القصيدة ليست الا هي كلها مجموعة • ومع اننا سنحرص على ان نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن، الا ان هذا البحث مكرّس لدراسة الهيكل وحده ، والحق انه أهم عناصر القصيدة ، فهو العمود الذي ترتكز اليه العناصر الاخرى كلها •

الموضوع

اما الموضوع فهو ، من وجهة نظر الفن ، أتفه عناصر القصيدة ، لانه ، في ذاته ، قاصر عن ان يصنع قصيدة ، مهما تناول من شؤون الحياة • انه مجرد موضوع خام ، فليست فيه خصائص تدلّ الشاعر على طريقة يعالجه بها • وانما هو اشبه بطينة في يد نحات ، يستطيع ان يصنع منها ما يشاء • ان القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، وان كان هذا لا ينفي ان من الممكن ان نصوغ ، من ايّ موضوع ، عددا لا نهاية له من القصائد • وهذا يجعل من الضروري ان نقرّر ان الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها •

ان نظرتنا هذه الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية ــ او دعوة

الالتزام ـ التي تضج بها الصحافة منذ سنين ـ دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر • ذلك انها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة ، وهو الموضوع ، وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه • والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الاّ نعدّ هذه الاجتماعية فضيلة فنّية مميزة تعطي الموضوع شعرية خاصة غير عادية •

وانما يصبح الموضوع هاما ، ويستحق الالتفات ، في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر ان يختاره لقصيدته ، فهو اذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه • وأول شرط في الموضوع ان يكون واضحا محددا ، لا كموضوعات تلك القصائد التي تدور وتدور فلا يخرج منها القارىء بطائل • ومن هذا الصنف تلك القصائد التي يكون موضوعها عاما يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الافكار والتصورات وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع لـه عناوين عامة مثل (خواطر) او (تأملات) او (رباعيات) ونحو هذا • مثل هذه القصائد تستند ، في واقع الامر ، الى عقيدة واهمة من الشاعر في ان الموضوع وحده يكفي لانشاء قصيدة ، وما دامت القصيدة تعالج افكارا مفيدة ذات طلاوة وبصيرة فهي تبرر وجودها تبريراً تاماً . وليس هذا مقبولا من وجهة نظر الشعر • وانما ينبغي ان تكون القصيدة موحدة ، مبنية ، لا ان تمتليء بمادة تكفي لانشاء عشرين قصيدة •

وخلاصة ما يمكن ان نقول في الموضوع ان القصيدة ليست موضوعا وحسب وانما هي موضوع مبنيّ في هيكل •

الهيكل الجيد وصفاته

لا ريب في ان الهيكل هو أهم عناصر القصيدة واكثرها تأثيرا فيها • ووظيفته الكبرى ان يوحدها ويمنعها من الانتشار والانقلات ويلمّها داخل حاشية متميزة • ولا بدّ من الاشارة الى ان الموضوع الواحد لا يفترض

هيكلا معينا وانما يحتمل ان يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية ٠ ومهما يكن فلابد لكل هيكل جديد من ان يمتلك أربع صفات عامة هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل[١]

اما التماسك فنقصد به ان تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة ، فلا يتناول الشاعر لقتة في الاطار ويفصلها تفصيلا يجعل اللقتة التالية تبدو ضئيلة القيمة او خارجة عن نطاق الاطار ٠ ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة لبدر شاكر السياب عنوانها «حفار القبور»[٢] تقع في أربعة مشاهد واضحة كان ينبغي ان ينال كل منها من عناية الشاعر ما يساوى عنايته بغيره ، ولكن الشاعر ، لسبب ما ، تلكأ طويلا في المشهد الاول وحلل نفسية الحفار في بطء شديد ٠ ثم تقدم في عجلة ، الى المشاهد الثلاثية الباقية فأجهز عليها في غير عناية ٠ ذلك مع ان القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية ومن ثم قمتها الدراماتيكية ، الا في المشهد الرابع ٠ وهذا كله قد أخل بتماسك الهيكل وضعضعه فتفكك وأساء الى هذه القصيدة التي تمتاز بما فيها من صور وانفعالات وحركة ملموسة يحسّها القارىء عبر المشاهد المتلاحقة ٠

وثاني صفات الهيكل الجيد الصلابة ، ونقصد بها ان يكون هيكل القصيدة العام متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكرى ٠ وتكبر قيمة هذه الصفة في الهيكل الهرمي كما سيأتي ٠ والتشبيهات والاحاسيس ينبغي ان تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الاساسي في الهيكل ٠ ويتضمن هذا ان الصور والعواطف ينبغي الاّ تزيد عمّا يحتاج

---

(١) اصطلاحات وضعتها انا . ولا بد من الوضع اذا نحن اردنا ان نبني اسسا ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز الى انتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة .

(٢) حفار القبور . مطبعة الزهراء . بغداد ١٩٥٢ .

اليه الهيكل ، فقد ثبت في حالات عديدة ان هذه الزيادة المرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية • ومن نماذج الاطار الرخو الذي لا يسلك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن اسماعيل (انتظار)[1] التي ضاع اطارها العام في كثير من الصور الجميلة والتفاصيل ، وقد تصيدها الشاعر تصيدا ناسيا الخطة العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطمست معالمه •

اما الكفاءة فنعني بها ان يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج اليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون ان يحتاج قارئها الى معلومات خارجية تساعده على الفهم • ويتضمن هذا معنيين :

أولهما ، ان لغة القصيدة تكوّن عنصرا اساسيا في كفاءة الهيكل ، فهي أداته الوحيدة ، ولذلك ينبغي ان تحتوى على كل ما تحتاج اليه لكي تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الالفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر • ذلك ان هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها ، في القاموس • وهذا ، في صميمه ، يتعارض مع التعبير ومع لحظة الابداع عند الشاعر •

وثانيهما ، ان التفاصيل ونعني بها التشبيهات والاستعارات والصور ـ التي يستعملها الشاعر في القصيدة ينبغي ان تكون واضحة في حدود القصيدة، لا ان تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها • وانما ينبغي ان يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر • ولعلّ معترضا ان يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر • وجوابنا على ذلك اننا لا نمانع في ان يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الاثيرة لديه ، ولكن على ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه • والقانون في هذا ان على الشاعر ان يحترس من الخلط بين ما له قيمة في

---

(١) ديوان «أين المفر» القاهرة ١٩٤٧ .

القصيدة وما له قيمة في نفسه . فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر . انها كيان حيّ ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الاولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا الى ان يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لابداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية او جمالية في خارجه ، ولا بدّ لمن يريد ان يتغنى بمكان يحبه او شخص يعزه ان يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة .

ولا بد لنا ان نشير هنا الى فشل تلك المحاولات التي يلجأ اليها الشعراء حين يضيفون الى قصائدهم حواشي وشروحا عن تاريخ الاماكن التي يتغنون بها في قصيدة ما ، فليس أبعد عن روح الشعر من مثل هذا . وذلك ، ولا ريب ، يجعل اكداسا كثيرة من الشعر الوطني الذي يكتب اليوم عاطلا من القيمة الفنية ، لان الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التي يملكها الجمهور المعاصر عن الاشخاص والاماكن والاحداث ، فلا تكون قصيدته الا هامشا او تعليقا على الاشياء ، دون ان تملك في ذاتها المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الاشياء. واما حين ستتطور حياتنا وتصبح تلك الاحداث معلومات تاريخية لا يحتاج اليها جمهور عربي متأخر ، فان نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدها مكانتها الفنية . ولذلك ينبغي للشاعر ان يتطلع الى قصيدته وينسى الجمهور . فانما التعبير المكتمل ارضاء للحسّ الفنيّ المتعطش في نفس الشاعر مهما كان الجمهور قانعا ومستعدا للمسامحة ومد يدّ المساعدة. والقصيدة التي تحوجنا الى ان نقرأ عنها حاشية او شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة ، ولعلها — من وجهة نظر الفن — فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى ان يضع لقصيدته حواشي وهوامش .

واما التعادل ، الذى هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية . وانما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة ، حيث

يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سياق القصيدة. فاذا كانت القصيدة تتناول موضوعا ساكنا كالنهر مثلا فتصفه كما يلوح للشاعر في لحظة معينة ، جاءت القصيدة تعاقب صور وانفعالات وافكار متتالية ذات قيمة متساوية . وفي هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة اقوى من سائرها حيث يقوم نوع من التعارض الخفيّ بين البيت الاخير وبقية الابيات . اما حين تتناول القصيدة حادثا (او امتدادا زمنيا ، بكلمة أخرى) فان الحركة تأتي من تعاقب الزمن الذي يستغرقه الحادث ويمرّ عبر القصيدة امامنا . وفي هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بان توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية . وهي حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية في القصيدة والسكون في ختامهـا .

ومن الاساليب التي قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الايقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذت مقطوعات متساوية الطول رباعية او أكثر ، فيجعل المقطوعة الاخيرة ذات طول مختلف . والقصر اكثر تأثيرا في هذه الحالة ، ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن اسماعيل عنوانها (فاتتني مع النهر)[1] ختم فيها قصيدته ببيتين ، بعد مقطوعات اطول بكثير ، فكانت خاتمة مؤثرة من أجمل ما يقرأ للشعر من خواتم . وهذا هو المقطع الثالث منهـا والخاتمة :

سألته : يا ابن الاسى رحمة	فالنَوْحُ لا يُطْرب سمع الصباحْ
فجرُكَ رفراف السنا والمنى	فوقك طيـر عبقريُّ الجنـاح
ما لك لا تُلْهم غير الاسى	ولا تغنّي غير نار الجـراح ؟
فقال : يوما ، ستلاقي هنـا	عذراءَ من حور السماء المـلاحْ
تبحث عني ، فأجبْها مضى	صبّك في الدنيا شريدَ النواحْ
انتِ التي اسلمتـهِ زورقا	في لجة الدنيا لهـوج الريـاح

(١) نشرت في مجلة الرسالة . المجلد الاول . السنة السابعة ص ٨٣ .

فمرّ كالنسيان بي وانطوى   صباحه عنـي شقيـا وراح



فاتنتي ، سرّ الهوى سابح"   في نور عينيـكِ فـلا تسألي
في زهـوه المرج شذى نائم   اخشى عليـه يقْظةَ المنجـلِ

ولعلّ في وسعنا ان نستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته ، ومضمون القانون ان القصيدة تميل الى الانتهاء اذا استطاع الشاعر ان يحدث تعارضا واضحا بين السيـاق والخاتمة • فاذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مجلجلة واذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة الى السكون وهكذا • واحسبنا لا نحتاج الى ان نقول ان الشاعر الحق ، كل شاعر ، يعرف هذا القانون بفطرته الفنّية فلا يحتاج الى ان يتعلمه او يفكر فيه وهو يكتب • وقد كتب الشعراء في العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة ، دون ان يحتاجوا الى ان أجيء اليوم لاستخلص لهم هذه القاعدة • ولكن مهمّة النقد تبقى مع ذلك قائمة ، والعالم مملوء دائما بالنظامين ومحترفي الشعر، وهؤلاء قلما يعرفون متى ينبغي ان يسكتوا• والمشاهد اليوم ان مئات مـن القصائد التي تنشرها الصحف تنقصها لمسة الختام وهي تترك في النفس أثرا يشبه العطش • ذلك انهـا تثير في انفسنا توترا ثم تتركنا لمخالبه دون ان تزيله او تنهيه •

والحقيقة ان قراءتنا للقصيدة ليست أقلّ من معاناة فعلية للتجربة التي مرّ بها الشاعر ، فاذا لم يحسن ذلك الشاعر ان يختمها ذلك الختام الطبيعي كان يخوننا ويلعب بنا ولو دون ان يقصد • وهو في ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة في طريق صاعد المفروض انه يؤدي بنا الـى غاية ، حتى اذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعا • ان القصيدة غير الكاملة اساءة الى القارىء وايلام لا يبرره شيء ، والشاعر ، بهذا المعنى ، مسؤول عن جماعة

القرّاء الذين يلقون اليه قياد انفسهم ، يزرع فيها افكاره ومشاعره فأقلّ ما عليه ان يخرجهم من التوتّر العاطفيّ الذي يوقعهم فيه • وبذلك تكتمل الفعّالية التي يسرّ بها الشاعر والقارىء ، يدا بيد ، عبر القصيدة •

ثلاثة اصناف من الهياكل

لم تزل هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل ، غير انني أوثر ان يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لاصناف الهيكل ، لكي نتحاشى التكرار • ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها ان هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة اصناف عامة لكل منها خصائص مميّزة ثابتة• ولقد رأيت ان اطلق على هذه الاصناف أسماء ، تسهيلا لمهمة النقد الادبيّ والبلاغة فكانت كما يلي :

١ ــ الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن
٢ ــ الهيكل الهرمي وهو الذي يستند الى الحركة والزمن •
٣ ــ الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن •

ولسوف يتضح سبب اختياري لهذه التسميات حين ندرس هذه الهياكل بالتفصيل •

أ ــ الهيكل المسطح

أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكل انها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن ، وانما ينظر اليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجيّ في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه • مثال ذلك ان تدور القصيدة حول تمثال او سفينة او بركة فلا تصف احداثا تعاقبت على هذه الموصوفات ، ولا تغييرات جدّت عليها خلال زمن ما ، وانما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة التي رآها الشاعر فيها : جامدة ثابتة في المكان • وفي

وسعنا ان نقول ان نظرة الهيكل المسطح هي نظرة ذات ثلاثة أبعاد ، على حدّ تعبير الرياضيّين ينقصها البعد الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية . على ان القصيدة التي تخلو من الحركة بشكلها الزمنيّ لا تستطيع ان تستغني عن شكل آخر من اشكال الحركة يعوّض لها ويبني كيانها . ومن ثم فان شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة الى اساليب اخرى يخلق بها الحركة فيسدّ الفراغ . وهو يصل الى ذلك التعويض بأستعمال الصور والتشبيهات والعواطف ، وبذلك يسدّ الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة . وهكذا نجد ان الشاعر ـ حين يجد بين يديه موضوعا جامدا مغلّفا بلحظة واحدة من لحظات الزمن ـ يلجأ الى التفجر عاطفيا ويحيط موضوعه بشحنة مشاعر قويّة تعطي القصيدة نوعا من الحبكة المعوّضة . ومن هذا التعويض نشأ الشعر الغنائي الذي اغتنى به الادب القديم . انها حالة يؤدي فيها سكون الاطار وتسطحه الى الارتكاز على محور القصيدة او الموصوف فيها، وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الافكار والعواطف والصور .

ولكي نمثل لهذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيدة لنزار قباني عنوانها « شباك »[1] :

حيّيت يا شباكها الملفوف بالبنفسج
أصبحت ديرا للشحارير ومأوى العوسج
لسورك الرحيم أسراب السنونو تلتجي
يا جنّة على السحاب غضّة التأرّج
يا ضاحك الاستار ذات اللين والترجرج
يا رايــة للحب لم تخطر ببــال منسج
انا لديك، هل تعي همسي وحدو هودجي

---

(1) انت لي ، الطبعة الاولى (دمشق ١٩٥٠) ص ٣٢ .

بي لهفة تحصد أصباغ الستار الاهوج
الا أنفتحت لي فان الشمس في توهّـج
هل أقرع البلّور دون حلمها الممّوج
أم أسبق الشمس الى غطائها المضرّج
أردّه عـلى ذراع طفلـة التبرّج
وأجمع الشعر الذي مات من التموّج
يحرسك العبير يـا شباكها البنفسجي

ان الشباك ، في هذه القصيدة الجميلة ، ساكن ، وقد وقف الشاعر أمامه في لحظة معيّنة ، ذات صباح وراح يصفه ، وقد جاء الامتداد على حساب أفكار الشاعر وتخيّلاته عما وراء الشباك من اصباغ الستائر ولين قماشها وشعر الفتاة النائمة ونحو ذلك . ان تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطا عضويا ، وانما تقف كل صورة معزولة عن الصور الاخرى حتى لنستطيع ، اذا اردنا ، ان نقدّم بيتا على بيت وان نحذف بيتا هنا وبيتا هناك دون أن تنقص القصيدة نقصا مخلا . وذلك يرجع الى كون الهيكل مسطحا. انه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولو اردنا ان نضع هذا المضمون في صيغة اخرى لقلنا ان القصيدة مستوية ، سائبة ، غير مشدودة ذلك الشدّ المحكم الذي نجده في القصائد التي تصف احداثا. انها قصيدة تقوم على خليط من الابيات الجميلة ، كل بيت فيها منفصل عمّا حوله ، قائم بذاته . ومن مجموعة الابيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور الى قمّة . ان العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الابيات ، كل بيت ، يضيف لمسة شعورية جديدة ، والاحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع . كما ان القوى لا تتجمع لتلتقي في ذروة متشابكة ، وانما تجرى عناصر الموضوع مستقلة مجزّأة كما يجرى جدول في أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقلة . ولهذا نستطيع ان نحذف ما نشاء من ابيات ونقدم ونؤخر دونما

حـرج .

على ان ابرز خاصيّة لقصائد الهيكل المسطح انها مملوءة بالفجوات ، فمن السهل ان تضيف اليها ما شئنا من الابيات دون ان تفقدها وحدة او تسيء الى رابطة فيها . وهذا لانها في الاصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية ، ولا تختلف جهة فيها عن جهة ، ان في وسع الشاعر ان يوصلها الى ما شاء من الابيات ، والشرط الوحيد ان يشدّها شدّاً ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية . ولعل خير رابطة يلجأ اليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة ، كما يصنع نزار قباني في شعره دائما . وذلك لان هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشدّ الابيات المفككة في داخله . والقافية الموحدة عظيمة القوة في القصيدة فهي تلمّها وتمنعها من الانفلات منعا صارما . ولعل هذا هو السبب في ان اغلب الشعر العربي كان مسطحا . فقد كانت القافية الموحدة من القوة بحيث اغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة .

وبسبب هذا التفكك الطبيعيّ في القصائد المسطحة تحتاج القصيدة الى خاتمة شامخة تكون هي الاخرى أشبه بسياج عال يحدّ البقعة الصغيرة الممتدّة وينهيها . ان ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجر القارىء المرهف ويشعره بأنه لم يخرج بشيء، وهذا لانه يوحي بان الامتداد لا ينتهي ،والذهن الانسانيّ لا يستريح الى الامتداد المطلق ويفضل اذ ينتهي كل شيء نهاية ما. والواقع ان خاتمة القصيدة تخرجنا من هذا التمادي غير المريح ، ومن هذا الاستواء ، وتشعرنا بأن التيه قد انتهى الى حدود ما . وما دامت القصيدة المسطحة ــ بطبعها مستوية ، تتساوى فيها القيم الشعرية والفكرية للابيات، فان الخاتمة ينبغي ان تكون جهورية مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر الابيات وتشعرنا بالانتهاء . ومعنى الجهورية ان يحتوى البيت الاخير على حكم قاطع قويّ او عبارة بنارة تصلح لاختتام القصيدة . ومن ذلك ، الدعاء

اللطيف الذي ختم به نزار قباني قصيدته ، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن اعمق اعماق احساسه نحو الشباك . ومهما يكن فان البيت الاخير ينبغي ان يكون بارزا متيرا ليختم القصيدة .

وختام ماينبغي ان نقوله حول الهيكل المسطح انه لايتيح فرصا لقصيدة طويلة . ذلك ان الامتداد المنبسط يضايق ، والاوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة حين لا تتخللها ذروة عاطفية تثير حماسة القارىء . وذلك هو السبب في الرتابة التي نلمسها في بعض قصائد أنور العطار وهي لا تخلو من ابيات مفردة جميلة ، غير ان طولها واستواء المستوى العاطفي والتعبيري في الابيات كلها يجعل النغم مسطوطا دون داع . وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزلق ان تكون القصائد المسطحة قصيرة ، وتلك لفتة أدركها نزار قباني بفطرته ، فهي تكاد تكون القانون في شعره كله ، لا يخرج اليه الا حين يكتب قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال « طوق الياسمين »[1]

القوى الحركية في القصيدة

رأينا ونحن ندرس « الهيكل المسطح » ان الموضوع الساكن لايستطيع ان يمد قصيدة بكيان غني مقبول ، وانه ينبغي ، في الغالب ، أن يقوم على عناصر اخرى خارجية كالعواطف والصور لتنجح القصيدة ، والواقع ان هذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يلتمسها الهيكل الساكن انما هي ، في حقيقة الامر ، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر ــ وهو غير واع ــ ان يدخل عنصر الحركة الى هيكله لينقذه من الجمود .

ان كل قصيدة جيدة لا بد ان تحتوي على عنصر الحركة على صورة ما ، والا كانت قصيدة رديئة . والشاعر يدرك هذا بأحساسه ويحاول ، غير واع ، أن يضفي هذا العنصر على قصيدته من احدى جهاتها . فاذا كانت نقطة

---

(١) ديوان قصائد من نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ .

الارتكاز في القصيدة ساكنة كشباك نزار قباني . امتد الهيكل عاطفيـ
وصوريًا ، وكأن الشاعر ــ وهو يرى موضوعه ساكنا ــ يدرك انه لايستطيع
ان يصوغ من سكونه شيئا نابضا بالحياة ، ما لم يضف اليه امتدادا من نوع
ما ، فيبدأ بالاقرب وهو الصور والمشاعر التي توسع نقطة الارتكاز وتجعل
نطاقها اكبر .

ولو راجعنا قصيدة « شباك » لرأينا ان هذا الشباك ــ وهو ساكن ــ
قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما اضفاه عليه الشاعر من نعوت . انه
يتسع عندما يصفه الشاعر بانه « ملفوف بالبنفسج » ويتسع ثانية عندما
يسمّيه الشاعر « ديرا للشحارير » وهي صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل
مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك وبذلك اتسع افق الشباك
مكانيا حتى شمل المنطقة التي تحيط به وسرعان ما تتدخل « الستائر » التي
تمدّ الشباك الى داخل الغرفة وتصله بكل ما فيها من حياة ، وهكذا نرى
الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله بأعمق أعماق الحياة المتدفقة
حولــه .

ب ــ الهيكل الهرمي

الفرق الاساسي بين قصائد هذا الهيكل ، وقصائد الهيكل المسطح ، ان
الشاعر هنا يمنح الاشياء بعدها الرابع . بدلا من ان توصف الاشياء وهي
ساكنة ، ذات ثلاثة أبعاد ، في لحظة واحدة من لحظاتها ــ كما في الصور ــ
يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو
له كلها واحدا ، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركا ، متغيرا ، مؤثرا فيمـا
حوله متأثرا به . وهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حين نسمح للزمن
ان يمرّ على الاشياء . فما من شيء الا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الاحوال .

ومن هذا يبدو ان نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بدّ ان تتضمن
« فعلا » او « حادثة » لا مجرد شيء جامد يحتلّ حيّزا من المكان وحسب .

وفـي نطاق هـذا الفعل يتحرك الاشخاص والاشيـاء ويمر الزمن • فالاشخاص مثلا يتبدلون وتتقلب عليهم الاحداث بحيث نجدهم في اول القصيدة يختلفون عنهم في آخرها على وجه ما • والاشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها واماكنها • والزمن ينصرم : فاذا بدأت القصيدة في طفولة بطلها انتهت وهو شيخ ، وان رأيناه ، في بدايتها ، صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الاربعاء ، وهكذا • وخلال ذلك تتغير المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر ، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصـيدة ونهايتها• وذلك مايميز الهيكل الهرمي عن سواه•

وفي مثل هذه القصائد ، قصائد « الفعل » و « الحادثة » التي تتميز عن قصائد « الاشياء » نجـد ان الاحداث تميل الى ان تتكاثف في مكان من القصيدة دون مكان • فهي تبدأ عادة هادئة العواطف، غير ثائرة، والاشخاص يتحركون بتؤدة ، وكأن الشاعر يمر بفترة « العرض » التي يمر بها القصاص، وهمه الاول ان يقدم أطراف الموضـوع لقارئه • ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والاحداث الى قمة شعورية ، « قمـة الهرم » فتتجمع القوى التي بدأت فعلها في المرحلة السابقة تجمعا عنيفا وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ويحس القارىء انه ازاء مشكلة فنية انسانية • وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفك المشكلة وحل العقدة وتشتيت القوى المتجمعة•

ولا بد لنا ان نلاحظ هنا ان خاتمة القصائد الهرمية ، تمتلك قابليـة الانتهاء بسكون • وهو أمر غير ممكن في قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغي ان تكون الخاتمة جهورية على شيء من العلو ، وكأن هذه «الجهارة» نوع من الحركة التي تجيء بعد السكون الطويل فتوحي بالانتهاء •

نموذج للهيكل الهرمي

تصلح قصيدة علي محمود طه (التمثال) [1] ان تكون نموذجا ممتازا

---

(1) ديوان ليالي الملاح التائه ، لعلي محمود طه . القاهرة .

للهيكل الهرمي لماتحتوي عليه من بناء مكتمل وصور جميلة ورموز وعاطفة. انها تكاد تكون اجمل واكمل قصيدة كتبها هذا الشاعر على الاطلاق ، وهي بلا ريب قمة من قمم الشعر العربي الحديث كله . ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية متريثة لندرس ما فيها من أصالة وقوة بناء وجمال . يقول الشاعر في تقديم قصيدته انها « قصة الامل الانساني » وهو بهذا يخبر القارىء ان « التمثال » ليس حقيقيا ، وانما هو رمز للأمل الذي بناه الشاعر ، أو تبنيه الانسانية كلها ، فما يلبث الزمن حتى يحطمه تحطيما . على ان هذا التعريف لا يضيف الى القصيدة شيئا ، فلو لم يصرّح به الشاعر لما فقدت القصيدة اي شيء . سواء أكان هذا التمثال هـو الحبّ ام الفن أم الجمال ام السعادة ، كانت القصيدة كاملة . وذلك لان نقطة الارتكاز هنا هي التمثال وما يحدث لهذا التمثال متضمّن في داخل الهيكل ، بحيث تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثال تمثالا حقيقيا . المهم هو ان الزمن قد تعاقب على هذا التمثال في القصيدة ، من الليل ، الى الضحى ، الى آلاف الليالي والاضاحي ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته . ولقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضا .

والقصيدة تبدأ في شباب الشاعر فنراه يمضي كل صباح ليصطاد غرائب البرّ والبحر ، فلا يعود الا مع المساء حاملا صيده ليلقيه «على قدمي» تمثاله. وهو ، في نشوة هذا الشباب المتفجر بالحيوية ، يصعد الى النجوم ويهبط الى اعماق البحر ، ويجوب البراري ، ويقتحم الضحى في آسيا وافريقيا ، ويجوب عصور التاريخ . كل ذلك بحثا عن الحلي التي يريد أن يتوّج بها تمثاله الجميل . ولكن القصيدة لا تنتهي الا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواصف والسيول عن تمثاله ، ويصبح لا مفرّ له من أن يقف جامدا مغلوبا ليراه يتحطم وتجرفه الامواج . وبهذا نجد الزمن قد تحرّك خلال أبيات القصيدة حركة سريعة مدهشة افتنّ الشاعر في أساليب تصويرها وابرازها. وسوف ندرس فيما يلي القصيدة بالتفصيل لنلاحظ وسائل الشاعر

في صياغتها وبنائها .

لنلاحظ اولا الحركة في الابيات الافتتاحية من القصيدة :

أقبل الليل واتخذت طريقي لكْ
والنجم مؤنسي ورفيقي
وتوارى النهار
خلف ستار شفقيّ من الغمام رقيقِ
مدّ طير المساء فيه جناحا
كشراع في لجّه من عقيق

نلاحظ اولا الحركة في الفعل « أقبل » وفي ما توحيه عبارة « واتخذت طريقي لك » حيث نرى الشاعر يسير في طريقه نحو التمثال . ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله « توارى النهار » فالفعل « توارى » بطبعه ممطوط ، فيه بطء وانسحاب متريث ، وتلك خاصيّة الافعال المقيسة على « تفاعل » مثل تلاشى وتهادى وتمادى ، فهي توحي بحركة مرتخية متمهلة . ومن المؤكد ان الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) في مكان « توارى » لما استطاع ان يعطي هذا الاثر .

وينتقل المشهد الغروبيّ الى الليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه :

أيهذا التمثال ، ها أنذا جئت لالقاك ،
في السكون العميق
حاملا من غرائب البرّ والبحر ،
ومن كل محدث وعريق
ذاك صيدي الذي اعود به ليلا
وأمضي اليه عند الشروق

وابرز ما يلفت النظر هنا عبارة « آعود به ليلا » التي كان الفعل فيها مضارعا ، وهو اول مضارع استعمله الشاعر ، بعد سلسلة الافعال الماضية « اقبل ، توارى ، مدّ ، جئت » .

والسبب في استعمال المضارع هنا ان الشاعر يريد ان يوحي بالاستمرارية في حركة هذه « العودة » . فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمي تمثاله . وفائدة هذه الاستمرارية انها تمدّ الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر في القسم الثاني من القصيدة ، وهي فترة عانى الشاعر كثيرا قبل أن يبلغها كما يتضح من الابيات التالية يخاطب بها الشاعر تمثالـه :

بيدي هذه جبلتك ، من قلبي
ومن رونق الشباب الانيق
كلما شمتُ بارقا من جمال
طرتُ في اثره أشقّ طريقي
شهد النجم كم اخذت من الروعة عنه
ومن صفاء البريق
شهد الطير كم سكبت أغانيه
على مسمعيك سكب الرحيق
شهد الكرم كم عصرت جناه
وملأت الكؤوس من ابريقي
شهد البرّ ما تركت من الغار
على معطف الربيع الوريق
شـهد البحر
لم ادع فيه من درّ جدير بمفرقيك خليق

ان هذه الابيات تقدم حركة واسعة ، لا في الزمان وحسب ، ولكن في

المكان أيضا ، في عرض العالم وطوله : الى النجوم لاقتباس بريقها وروعتها والى الكروم لملء الكؤوس بالعصير لشفتيه ،والى البحر اصطيادا للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه . ومما لا شك فيه ان هذه الحركة المكانية قد استغرقت زمانا طويلا ، وقد قصد الشاعر ان يرينا كيف استنزف شبابه وسعادته في تنميق تمثاله وتزيينه ومنحه العمق والجمال . وقد افادت كلمة « كم » اذ أوحت بتعدد « الحدث » مما يقتضي زمانا أطول وابطأ . ثم تأتي ، بعد ذلك، الطبيعة بغاباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتواريخها فيمضي الشاعر يلفها حــول تمثاله العجيب :

ولقد حيّر الطبيعة اسرائي لها
كلّ ليلة وطروقي
واقتحامي الضحى عليها
كراعٍ آسيويّ او صائد افريقي

او اله مجنح يتراءى
في خيالات شاعر اغريقي

في هذه الابيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم والزمن من اجل تمثاله، وقد استعمل لفظي « الاسراء » و « الطروق » وهما فعلان يدلاّن على الزمن . وجعل الشاعر اسراءه « كل ليلة » وجعل اقتحامه الضحى تارة على صورة راع من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من افريقيا ، ثم رجع بالزمن الى الوراء اكثر من عشرين قرنا فاتخذ هيئة شاعر اغريقي تتراءى له خيالات الآلهة القدماء .

الى هنا انتهى الشاعر من مرحلة « العرض » فأحاط القارىء بظروف تجربته الانسانية . وقد رأينا ان العاطفة كانت متكافئة في الابيات فلم تتركز في مكان خاصّ ، وانما تحرّكت في الزمن في خطوات دائبة مستمرّة متشابهة في سرعتها وسعتها . وكان المقصد في كل بيت ان يضفي الشاعر صورة جديدة

من جهده ومتاعبه ، في خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده. وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفة يوحي بها جوّ القصيدة وكأنه ينذر بعاطفة رهيبة . وتظهر بوادر هذا في خطاب يوجهه الشاعر المجهد الى « الطبيعة » :

قلت : لا تعجبي ! فما أنا الا
شبح لجّ في الخفاء الوثيق
أنا ، يا أمّ ، صانع الامل الضاحك
في صورة الغد المرموق
صغته صوغ خالق بعشق الفنّ
ويسمو لكل معنى دقيق
وتنظرته حياة ،
فأعياني دبيبُ الحياة في مخلوقي
كلّ يوم اقولُ : في الغد . لكن
لستُ القاه في غد بالمفيق
ضاع عمري ، وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل « تنظّر » اكثف من الفعل « انتظر » ويوحي بفترة انتظار أطول وأمرّ . وهذه هي حالة الشاعر الذي أضاع عمره في خلق تمثاله الفذ أملا بأن تدبّ فيه الحياة ، وقد طال به انتظاره ، وعبث به الامل ، وبدأ يثقل عليه . وقد راحت طلائع اليأس الاخير تلوح اذ اقترب الشاعر من الشيخوخة. ولذلك يبعث صرخته الدامية :

ضاع عمري ... وما بلغت طريقي ...

ولا بد لنا ان ننتبه الى الفرق الواضح في كثافة الشعور بين الابيات الثلاثة الاولى ، والثلاثة الاخيرة ؛ ففي وسعنا ان نجزم بأنه اكثف في الاخيرة . الا

اننا لو اردنا الدقة لقلنا ان هذه الكثافة تزداد نسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الابيات . ففي البيت الاول يصف الشاعر نفسه بأنه شبح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الانفعال وكأن الشاعر يحس ان عليه ان يقدم نفسه لأمّه الطبيعة بهدوء . الا انه في البيت الثاني يبدأ بتفصيل أمره قائلا انه « صانع الامل الضاحك » ويعرّضه هذاالى بداية الانفعال فيصرخ في البيت الثالث :

صغته صوغ خالق يعشق الفنّ
ويسمو لكل معنىً دقيق

وفي هذا اول بوادر الشكوى ، فهو يذكّر الطبيعة بأنه قد « جهد » في خلق تمثاله كما يجهد فنان اصيل . ولهذا التذكير دلالته النفسية التي تنذر بما بعدها . وسرعان ما يشتدّ انفعال الشاعر فيبرز بوضوح في الابيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة في ذلك التمثال ، ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله :

كل يوم اقول : في الغد .
لكن لست ألقاهُ في غدٍ بالمُفيق

ويصل الى درجة اليأس حين ينادي :

ضاع عمري ، وما بلغت طريقى .
وشكا القلب من عذابٍ وضيقِ

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ « قمّة » القصيدة فيتركز الشعور في مشهد العاصفة التي يرمز بها الشاعر الى فترة الشيخوخة في حياة الفنان . وسنكتفي هنا بنسخ الابيات التي تنوب عنّا في الحديث عن نفسها :

معبدي ، معبدي ، دجا الليل الا
رعشة الضوء في السراج الخفوق
زأرت حولك العواصفُ لما
قهقه الرعد لالتماع البروق

لطمت في الدجى نوافذَكَ الضُمّ

ودقت بكل سيلٍ دفوق

يا لتمثالي الجميل احتواه

سارب الماء كالشهيد الغريق

لم أعدْ ذلك القويّ فأحميه

من الويل والبلاء المحيق

ليلتي ، ليلتي ، جنيت من الآثام

حتى حمّلت ما لم تطيقي

فاطربي واشربي صبابة كأسٍ

خمرها سال من صميم عروقي

هنا تبلغ المأساة قمتها ، فبعد أن شاركنا الشاعر في صنع تمثاله وجبنا معه العالم لتزيينه ، وقفنا معه نشهد تحطمه ، في سورة العاصفة الرهيبة ، والجرافه في تيارات الماء السارية . وتنبعث صرخة « الخالق » المدحور أحدّ وأمرّ من أية صرخة سابقة :

لم اعد ذلك القويّ فأحميه

من الويل والبلاء المحيق

ونحسّ اننا هنا بازاء القمّة نفسها ، وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لتخلق هذه القمّة ، فلا بدّ ان تبدأ القوى بالانخفاض بعدها . ويجيء البيتان التاليان مصداقا فالفنان قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة الى أن تسكر من دمــه .

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك الى الانحلال والتشتت ، وتبدأ النهاية، وقد أتمها الشاعر في سبعة أبيات بديعة الجمال :

مرّ نور الضحى على آدميّ مطرقٍ

في اختلاجة المصعوق

في يديه حطامهُ الأمل الذاهب
في ميعة الصبا الموموق
واجما ، أطبق الأسى شفتيه
غير صوتٍ ، عبر الحياة ، طليق
صاح بالشمس : لا يَرُعْك عذابي
فاسكبي النار في دمي وأريقي
نارك المشتهاة أندى على القلب
وأحنى من الفؤاد الشفيق
فخذي الجسم حفنة من رمادٍ
وخذي الروح شعلة من حريق
جنّ قلبي فما يرى دمه القاني
على خنجر القضاء الرفيق

ان هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمي ، فبعد الحركة العنيفة التي دار بنا الشاعر خلالها في رحاب القرون ومجاهل العالم ، وبعد مشهد العاصفة الجنونية وهي تزأر وتلطم النوافذ وتندفق سيولها محطمة مدمرة جارفة ، بعد تلك الحركة وهذه الضجة ، يهدأ كل شيء فجأة ، ويطلع الضحى •• وفي الضوء يبرز المشهد الاليم فنرى الشاعر مختلجا ، مصعوقا ، واجما ، صامتا ، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم • وتتلاشى القصيدة شيئا فشيئا حتى تخبو في آخر تأوهات الفنان وهو يتوسل الى الشمس ان تسكب نارها في دمه دونما رأفة ولا شفقة •

هذا التلاشي والوجوم والصمت هو عنصر السكون في خاتمة هذه القصيدة الحركية الفذّة ذات الهيكل الهرميّ المحكم •

ولا بد لنا ، قبل ان تنتهي من دراسة الهيكل في هذه القصيدة ،أن نشير الى أسلوب لفظي استعمله الشاعر في ربط القصيدة وشدّها الى بعضها داخل

اطار ، ذلك ان القصيدة تقع في قسمين رئيسيين ، ينتهي أولهما بهذا البيت :

ضاع عمري وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثاني . ولو دققنا النظر لوجدنا ان الشاعر قد استعمل في القسم الاول لفظتين كررهما في القسم الثاني ، وهما «الليل» و «الضحى» . وقد كان هذا التكرار نافعا في المقارنة بين حالتين : ففي القسم الاول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتمثاله ، منتصرا ، حاملا اليه غرائب البر والبحر . وكان الضحى مغلوبا، فالشاعر ـ كما يخبرنا ـ «يقتحم الضحى» أما في القسم الثاني فقد انعكست الحالة انعكاسا مؤلما فما يكاد الليل يهبط حتى تزأر العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال . ونسمع الشاعر المدحور ينادي صارخا :

ليلتي ، ليتني ، جنيت من الآثام
حتى حملت ما لم تطيقي
فاطربي ، واشربي صبابة كأس
خمرها سال من صميم عروقي

اما « الضحى »فهو هذه المرة ، يمر على انسان محطم انقطعت علاقته بذلك « المقتحم » القديم الغلاب بزهوه وشبابه وانتصاره . وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى في خلق هذا التضاد الفني الذي يسر المقارنة وكثف جو القصيدة واحكم بناءها .

وقد جاءت في القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة ، فالشاعر ، في القسم الاول ، قد سمى نفسه « خالقا » . اما في القسم الثاني فهو ليس الا « آدميا » وقد ساعد ذلك في تكثيف الجو النفسي لهذه القصيدة الرائعة .

ج ـ الهيكل الذهني

رأينا ان هيكل القصيدة ليس الا الاسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة

في قصيدته فعندما كان الهيكل مسطحا والارتكاز ساكنا عوّض الشاعر بالعواطف والصور عن هذا السكون . وعندما كان الهيكل هرميا والارتكاز متحركا لم يحتج الشاعر الى اي تعويض ونحن الآن بازاء النوع الثالث وهو الذي سنسميه بالاطار الذهنيّ . ونحن نعزله عن النوعين الاخرين لانه يقدم عنصر الحركة على اسلوب فكري . فبدلا من ان يستغرق التحرّك زمانا ، كما في قصيدة « التمثال » نجد الحركة لا تستغرق أيّ زمن لانها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكريّ لا وصف حدث يستغرق زمانا . واكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشاعر بالامثلة المتلاحقة . وهذا نوع من الشعر يكثر في شعر شعراء المهجر جبران ونعيمة وابو ماضي .

ونموذج هذا الهيكل قصيدة العنقاء[1] لايليا ابو ماضي . وقد رمز الشاعر بالعنقاء الى السعادة — كما يلوح — ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها . التمسها أولا في الطبيعة ، ثم في القصور ، ثم في الزهد ، ثم في الاحلام ، ولكنه لم يصادفها . وبعد فوات الاوان ادرك انها كانت معه طيلة الوقت وهو لا يدري . وتتجلى الحركة الذهنية في الانتقال من الطبيعة الى القصور ، الى الزهد ، وهكذا . ذلك ان هذه ليست حركة في الزمن ، ولا هي حركة في المكان . وانما قصد الشاعر ان يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية فيمرّ بكل منها ويستعرض الامكانيات لينتهي الى ان السعادة انما تنبع من نفس الانسان لا من خارجها . وهكذا نرى ان التتابع الزمنيّ ليس مقصودا هنا ، والدليل اننا نستطيع ان نقدم البحث في الاحلام ، على البحث في القصور او الصوامع دون ان تضطرب القصيدة او يتغير مدلولها العام . وهذا ما لا يمكن ان نصنعه في قصيدة (التمثال) حيث كان الالحاح على التسلسل الزماني جزءا ضروريا من كيان القصيدة ومدلولها . ولذلك نميّز بين الهيكلين هذا التمييز التام : فالهيكل الهرميّ يدخل الزمن في كيان القصيدة ، بينما لا يحتاج الهيكل الذهنيّ الى ان يحيا في زمان .

---

(1) الجداول ، لايليا ابو ماضي

مثال عليه : ومع ذلك فالهيكل الذهني ليس ساكنا وانما هو هيكل حركيّ، ينتقل فيه الذهن من فكرة الى فكرة خارج حدود الزمن . لنأخذ مثلا قصيدة « انت وانا »[1] لامجد الطرابلسي وهي نموذج جيد للهيكل الذهنيّ يقول الشاعر :

اما رأيتِ الليلة الحالكه
تجلو دجاها البرقةُ الساطعه
والطفلة المشرقة الضاحكه
تحزنها لعبتها الضائعه
فانني الليلةُ يا برقتي
وانني الطفلة يا لعبتي
يافرحتي انتِ ويا دمعتي

ان تجدي الناسك في ديره
تهزّه نغمة أرغنته
والفاجر العربيد في سكره
ترعشه النظرة من دنّه
فانني الناسك يا نغمتي
وانني السكران يا خمرتي
يا سقري أنت ويا جنتي

اما رأيتِ الشاعرا السادرا
يقدّس الحسن على سبحته

---

(1) نشرت في مجلة الرسالة ربما في سنة ١٩٤١ .

والاهوج المضطرم الفائرا
تهيّج الاجساد من نهمته
فانني الشاعر يا سبحتي
وانني الاهوج يا نهمتي
يا جسدي انت ويا فكرتي

ان تجدي المُبْتهل المؤمنا
يصبو الى الحوريّة الطاهره
والماجن المستهتر الارعنا
يستعذب السمّ من العاهره
فانني المبتهل المؤمن
وانني المستهتر الارعن
دليلتي أنتِ وحوريتي

الفكرة الاساسية في هذه القصيدة ان الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها على اختلاف أحاسيسها وتقلب اهوائها . وقد عبّر الشاعر عن هذه الفكرة بان ادخل حركة ذهنية في القصيدة ، فراح ينقل ذهن القارىء بين المظاهر المتعددة للفكرة دون ان يحتاج الى استعمال الزمن . فقال في المقطوعة الاولى ان احساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف : الفرح والحزن . وفي المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر الخير والشر في هذا الحبّ . وفي المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكري . وكانت المقطوعة الاخيرة شبه ختام اذ قال للحبيبة انها في الوقت نفسه « دليلته » [1] وحوريّته فهي

---

(١) يبدو من السياق هنا ان الاشارة الى قصة «شمشون ودليلة» .

تجمع في ذاتها الايمان والمجون معا •

ان الهيكل هنا غير هرمي ، فمن الممكن ان ننقل مقطوعة مكان اخرى دون أن تمس القصيدة ، وهذا لان الحركة كانت ذهنية خارجية ، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلي يمنع من التقديم والتأخير •

والخاتمة في الهيكل الذهني تستدعي شيئا من البروز والجهورية ، فقلما تتلاشى هذه الهياكل في سكون ، لخلوها من عنصر الزمن • ولكن جهورية الختام في الهيكل الذهني نوع خاص يختلف عن جهوريته في الهيكل المسطح • فبينما يستطيع الشاعر هناك ان يختم القصيدة بأية عبارة قاطعة حادة قوية المعنى ، تجده في الهيكل الذهني يحتاج الى أن يختمها بحكم عام ينهي المشكلة الفكرية التي أثارها ، وذلك باحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها • وهكذا وجدنا ايليا ابو ماضي ، بعد البحث عن عنقائه في الطبيعة والقصور والصوامع والاحلام ، يختتم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارىء ان السعادة تنبع من نفس الانسان لا مما حوله • ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك في نفس القارىء احساسا بما يسمى في علم النفس بالفعالية الناقصة • ولعل قصيدة أمجد الطرابلسي تفتقد مقطعا ختاميا ينتهي بالقارىء الى فكرة أعم تخرج القصيدة من صيغتها الغنائية الحالية ، فهي تكاد تكون — بمقاطعها كلها — صورة لفكرة واحدة هي اجتماع المتعارضات كلها في هذه الفتاة التي يحبها الشاعر • وقد يكون الشاعر تعمد التخلص من مأزق الختام بتغييره الصيغة اللفظية التي ختم بها المقاطع الثلاثة السابقة :

يا فرحتي انت ويا دمعتي
يا سقري انت ويا جنتي
يا جسدي انت ويا فكرتي

فقد خرج عنها الى هذا :

دليلتي انـــت وحوريـّتي

غير ان هذا ، في الواقع ، ليس من القوة بحيث يختم قصيدة ذات هيكل ذهنيّ . الا اذا اردنا ان نعتبرها اغنية حلوة تحاول التعبير عن المعنى الواحد في مقاطع متتالية ، وليس لنا ان نطلب الفكرة فيها .

الفصل الثاني

اساليب التكرار في الشعر

على الرغم من أن التكرار كان معروفا للعرب منذ ايام الجاهلية الاولى ، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين ، الا انه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح الا في عصرنا . وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن ، عدّوا خلالها التكرار ، في بعض صوره ، لونا من الوان التجديد في الشعر . ومن المؤكد ان الاتجاه نحو هذا الاسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصحّ أن نرقبه ، ونقف منه موقفا يقظا . أقول هذا ، لا لانني أعدّه اسلوبا رديئا ، فهذا بعيد عن رأيي ، وانما لانه ـ حين يعد اسلوبا سهلا ـ يستطيع ان يردي شعر اي شاعر الى هاوية .

ذلك ان اسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه ايّ اسلوب آخر من امكانيات تعبيرية . انه في الشعر مثله في لغة الكلام ، يستطيع ان يغني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة ، ذلك ان استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة

كاملة ، ويستخدمه في موضعه ، والا فليس آيسر من ان يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر الى اللفظية المبتذلة التي يمكن ان يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس ّ اللغوي والموهبة والاصالة .

والقاعدة الاولية في التكرار ، أنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، والا كان لفظية متكلفة لا سبيل الى قبولها . كما انه لا بدّ ان يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية . فليس من المقبول مثلا ، ان يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله ، او لفظا ينفر منه السمع ، الا اذا كان الغرض من ذلك « دراميًا » ، يتعلق بهيكل القصيدة العام . وستوضح نماذج الشعر التي اخترتها ما اقصد بهذا . كما ان البحث لن يخلو من نماذج للتكرار الرديء الذي يصدم الحس ّ الجمالي ويخرج عن الغرض الذي ينبغي ان يقصد اليه أي تكرار .

ولعل ابسط ألوان التكرار ، تكرار كلمة واحدة في اول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، يتكىء اليه احيانا صغار الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة ، حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل « انت » و « تعالي » و «هنا» ونحوها . ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار الى مرتبة الاصالة والجمال الا على يدي شاعر موهوب يدرك ان المعوّل في مثله ، لا على التكرار نفسه ، وانما على ما بعد الكلمة المكررة ؛ فان كان مبتذلا ، رديئا ، سقطت القصيدة ، والا فهي في مستوى قصيدة الهمشري « الى جنا الفاتنة » وهذا نموذج منهـا :

أنت كوخٌ معشوشبٌ في رَبَاةٍ
مُقْمرُ الصمتِ ، سرمديّ الخيالِ

نَعِستْ روحيّ الكليلةُ نشوى
فيه ، تَرْعَى فجريّ هذا الجمالِ

أنتِ صمتٌ مخيّمٌ ففضـــاءٌ

فظـلام مكوكـبٌ فنهــارُ

فهســودٌ تدبّ فيــه حيــاةٌ

ويغنّي في فجرهــا النوبهارُ

أنتِ كلّ الحياة ، أنــتِ كياني

انتِ روحي أبصرتُهــا في سباتي

انتِ وحيي مجسّدا ، أنتِ لحــني

يا سماءً عــلى سماء حيــاتي(١)

والملاحظ ان كثيرا مما كتب المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية ، وعلة هذه الرداءة أن طائفة مـن الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجأون الى التكرار ، التماسا لموسيقى يحسبون انه يضفيها أو تشبّها بشاعر كبير ، او ملئا لفراغ . ومن النماذج المبتكرة تكرار كلمة « نسيت » فـي قصيدة « نهر النسيان » لمحمود حسن اسماعيل . فهذا تكرار يتعلق تعلقا مباشرا ببناء القصيدة العام ، وهو احد الاسباب التي تجعلنا نعدّه تكرارا ناجحا غير لفظي ، كما نعد القصيدة نفسها واحدة من اجمل ما كتب شعراؤنا المعاصرون . ولعل من المناسب ان أقتطف نموذجا من القصيدة ليلاحظ القارىء العناية الكبيرة التي صبّها الشاعر على ما يلي لفظة « نسيت » في كل بيت ، وهو سر جمال التكرار ونجاحه :

من « نهر النسيان »(٢)

ونسيتُ الانسامَ تنقل في المرج صلاة الطيور للغدرانِ

---

(١) الروائع لشعراء الجيل . مطبعة الشبكشي بالازهر . القاهرة .

(٢) ديوان أين المفر . محمود حسن اسماعيل . القاهرة ١٩٤٧ .

ونسيت النجوم وهي على الافق نشيد مبعثر الاوزان
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوى والاماني
ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجّته شيبةُ الاغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الارض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الاكواخ وهي قلوب داميات تلفعت بالدخان
ونسيت القصور وهي قبورٌ ضاحكاتُ البلى من البهتانِ

هذا نموذج يتوفر فيه الشرطان ، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق : وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة .



يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة ، وهو أقل في شعرنا المعاصر ، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهلهل :

ذهبَ الصلحُ او تردّوا كليبا او تحلوا على الحكومة حلاّ
ذهب الصلح او تردّوا كليبا أو أذيق العداةَ شيبانَ ثُكْلا
ذهب الصلح او تردّوا كليبا أو تنال العداة هونا وذلاّ

وقد كرر المهلهل عبارة « على ان ليس عدلا من كليب » في قصيدة اخرى اكثر من عشرين مرة على رواية ابي الهلال العسكريّ . وأشهر من هذا تكراره لعبارة « قرّبا مربط المشهّر مني » ويقصد بالمشهّر فرسه وهو يستدعيه بذلك ايذانا بعزمه على الحرب ، وردّا منه على قصيدة الحارث بن عبّاد التي استدعي فيها فرسه « النعامة » مكرّرا عبارة :

قرّبا مربط النعامة مني

ولا يخفى أن للتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية ، وطبيعة حياته البدوية . ولا شكّ في انه كان يلاحظ ان التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال . ومن ثم استعمله

وأحد النماذج المألوفة لهذا التكرار في عصرنا ، تكرار بيت كامل من الشعر ، في ختام المقطوعة ، وقصيدة ميخائيل نعيمة « الطمأنينة » مثال ناجح لـه :

سقف بيتي حديدْ ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

■

من سراجي الضئيل استمد البصرْ
كلما الليل جاء والظلام انتشر
واذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم وانطفىء يا قمر
من سراجي الضئيل أستمد البصر (١)

ولنلاحظ ان هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها ، لان البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها ، ومن ثم فانه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيء لمقطع جديد . وقد رأينا ان قصيدة نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمأنينة العام ، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعي واحد انتهت عنده ، وهذا هو سر نجاح التكرار في القصيدة . ويفشل هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلا لا داعي فيه للتقطع .ومن نماذجه قصيدة عنوانها «سجين» لبدر

---

(١) ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة .

شاكر السياب ، يبدو التكرار في ختام كل مقطع منها صادما يعوق التسلسل ؛ ويوقفه دون داع ، وهذان مقطعان منها :

ذراعا أبي تلقيان الظلال° على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين يطاردني في ارتعاش رتيب
وحفّت بي الاوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب

وطال انتظاري .. كأن الزمان تلاشى فلم يبق الا انتظار !
وعيناي ملء الشمال البعيد فيا ليتني أستطيع الفرار
وأنت التقاء الثرى بالسماء على الآل في نائيات القفار
وطال انتظاري كأن الزمان تلاشى فلم يبق الا انتظار(1)

التكرار هنا يبدو تلوينا مجردا ليس له داع ، وهو يوقف الانسياب الشعوري للقصيدة التي تسلك كسائر قصائد هذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا ان تتعثر لاهثة في ختام كل مقطع . وقد كان موضع التكرار هنا ـ رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها التي لا تقبل التقطيع ـ يمكن ان يتحسن لو عني الشاعر بأن يجعل البيت الثالث في المقطوعة يفضي بمعناه الى البيت الرابع المكرر ، كما في مقطوعات ميخائيل نعيمة ، فاذ ذاك يمتلك التكرار سببا واحدا يبرر وجوده في قصيدة لا تحتاج اليه اطلاقا .

ومن هذا اللون من التكرار ، ما يكرر الشاعر فيه كلمة او عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعا ، وهو لون شائع مثاله تكرار ايليا ابو ماضي لعبارة « لست ادري » في قصيدة الطلاسم المشهورة ، وتكرار علي محمود

---

(1) ديوان أساطير لبدر شاكر السياب . النجف ١٩٥٠ .

طه لعبارة « اسقنا من خمرة الرين اسقنا » في قصيدة « خمرة نهر الرين » • وشرط هذا النوع من التكرار ان يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر ، والا كان زيادة لا غرض لها •



ثم ننتقل الى تكرار المقطع كاملا ، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها ، أعني ايقاف المعنى لبدء معنىً جديد • ومن امثلته قصيدة « الصباح الجديد » لابي القاسم الشابي وقد كرر المقطع التالي اكثر من مرة.

أسكتي يا رياح   واسكني يا شجون
مات عهد النواح   وزمان الجنون
وأطل الصباح   من وراء القرون[1]

ومع ان هذا التكرار لم يضرّ بالقصيدة ، الا انه لم يفدها كثيرا • وربما كان اجمل او حذفه الشاعر ، فالقصيدة ، من دونه ، لا تخسر شيئا •

ويلاحظ ان هذا التكرار المقطعيّ يحتاج الى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد الى مقطع كامل • وأضمن سبيل الى نجاحه ان يعمد الشاعر الى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر • والتفسير السايكولوجيّ لجمال هذا التغيير ، أن القارىء ، وقد مرّ به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود اليه مكررا في مكان آخر من القصيدة ، وهو ، بطبيعة الحال ، يتوقّع توقعا غير واع ان يجده كما مر به تماما ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة ان الطريق قد اختلف ، وان الشاعر يقدم له ، في حدود ما سبق ان قرأه ، لونا جديدا • ولا أجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجا لهذا التكرار باستثناء قصيدتي « الجرح الغاضب » التي نشرت في مجموعتي

---

(١) الشابي حياته وشعره لابي القاسم محمد كرو .

« شظايا ورماد » فانّ المقطع الأخير من هذه القصيدة تكرار لمقطع سابق •

ويهمني أن أشير الى أن التكرار في قصيدة « الجرح الغاضب » على الرغم من ألوانه المختلفة عن الوان المقطع الاصليّ ، لا يدخل على هيكل القصيدة المعنويّ تغييرا ، وانما يؤكده لا اكثر ـ فهو تكرار بياني (كما سنشرح في البحث التالي) • والخطوة التالية التي يمكن ان يخطوها الشاعر في هذا التكرار المقطعيّ ، ان يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله بالصورة التي يبنتها ، على المقطع الاصليّ الذي يكرره ، والنموذج الذي أحبّه وأريد تقديمه للقارىء قصيدة بديعة لامجد الطرابلسي قرأتها في مجلة « الرسالة » منذ سنين وعنوانها « احترق •• احترق » انقلها هنا كاملة :

لا تقف يا قطار   لا تهن يا خفق
نخلات الديار   من وراء البحار
لمعت في الافق
ويك لا تحترق
قد بلغنا الفناء   بعد كدّ المسير
ليس دون اللقاء   بعد هذا المساء
غير بعض العصور
وبحار تسور
سر بنا سر بنا   في الدجى يا أمل
الهوى نايئا   والمدى غايتنا
يا هنا من وصل
بعد فوت الاجل
قف بنا يا قطار   واسترح يا خفق
بيننا والديار   غمرات البحار
وظلام الافق
احترق ••احترق ••

ألا يتعلق التكرار هنا تعلقا قويا ببناء القصيدة العام بحيث يستحيل حذفه دون ان تنهار القصيدة ؟ ذلك ان القصيدة ـ وهي غامضة ، صوفية الاحساس، عني الشاعر فيها برسم الجوّ ، اكثر مما عني بتقديم المعنى مفروزا ، مرتبطا ، متسلسلا ـ تبدأ بالامل في العودة الى الديار ، ذلك الامل الذي يغذيه لمعان نخيل الديار من وراء البحار ، ثم يتذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الامل الزئبقية . ويتسع في ذهنه مدلول الديار فيتحول الى ما هو أعمق من الارض وأبعد ، واذ ذاك يرسل صرخته الاخيرة : « قف بنا يا قطار » . وبالتلوين اللفظيّ الذي أدخله الشاعر في المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى في القصيدة كليّا ، فاستحالت « لا تحترق » التي جاءت في أول القصيدة الى « احترق ، احترق » التي ختمتها . وكانت هذه مقارنة صامتة بين حسّ الامل في المقطع الاصليّ ، وحس اليأس في المقطع المكرر . وقد كان الشاعر فنانا وهو يختار « احترق احترق » عنوانا ، لانها ، كما رأينا ، ملخص الصراع كله ، واليها ترتكز القصيدة .

وتجرني هذه القصيدة التي اختتمها الشاعر بالتكرار الى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها ، وهو اسلوب غير نادر في شعرنا اليوم . في الواقع أن كثيرا من هذه الخواتيم تجيء غاية في الرداءة، والسبب ان بعض الشعراء الضعفاء يلجأون الى التكرار تهربا من اختتام القصيدة اختتاما طبيعيا ، ومن طبيعة التكرار انه يوحي بانتهاء القصيدة وبذلك يستطيع ان يخدع القارىء العاديّ . على أن العيب الفني لا يفوت على قارىء متذوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سرّ البلاغة فيه . وسأختار لهذا التكرار المضلل نموذجا لشاعر تؤمن بشاعريته ـ فلا خير في أمثلة نقتطفها من شعراء لا قيمة لهم ـ قصيدة « الكوخ » من ديوان « اغاني الكوخ » الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن اسماعيل ، وهي قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى أبرمته ، وجعلته يتهرب من الخاتمة فأجهز على القصيدة بتكرار المطلع الذي كان ، لسوء الحظ ، مطلعا رديئا :(١)

بعثر عليــه الدمع ما صفقت

في قلبــك الالحان يــا شاعر

وأحرق له الاجفان مــا مسّها

برحُ الاسى والحزن يــا ساهر



بقي من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث . وهو تكرار الحرف ، وامثلته كثيرة منها هذان البيتان العذبان مــن قصيدة مشهورة لابي القاسم الشابي : [٢]

عذبة انتِ كالطفولة ، كالاحلامِ ، كاللحن ، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك ، كالليلة القمراء ، كالورد ، كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لانها تجدد التشبيه وتقوّية محتفظة له بيقظة القارىء كاملة ، ولا شك في ان المعنى يفقد كثيرا لو كان الشاعر قال :

« عذبة أنت كالطفولة والاحلام واللحن » ..

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السياب عنوانها « أهــواء » :

وهيهات ان الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفلُ
كما تأفل الانجم الخافقات كما يغرب الناظر المسبَلْ
كما تستجم البحار الفساح مليا ، كما يرقــد الجدول

---

(١) ديوان اغاني الكوخ لمحمود حسن اسماعيل . القاهرة ١٩٣٥ .
(٢) كتاب الشابي حياته وشعره ، لابي القاسم محمد كرو .

كنوم اللظى، كانطواء الجناح، كما يصمت الناي والشمأل.[1]

ويلاحظ ان التكرار هنا لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيرا من جمالها.

غير ان للتكرار ، كل تكرار ، فائدة ايجابية تذهب الى ابعد من مجرد التحلية. وسوف تتناول ذلك في الفصل التالي .

---

(١) قصيدة اهواء لبدر شاكر السياب . ديوان ازهار ذابلة . مطبعة الكرنك بالفجالة بمصر ـ ١٩٤٧ .

الفصل الثالث

دلالة التكرار في الشعر

لا شك في أن التكرار ، بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا ، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند اليها في تقييم اساليب اللغة . فقصارى ما نجد حوله ان أبا هلال العسكريّ يتحدث عنه حديثا عابرا في كتاب « الصناعتين » وكذلك يصنع ابن رشيق في « العمدة » . اما كتّاب البديعيات الذكية فقد اعتبروه فرعا ثانويا من فروع البديع لا يقفون عنده الا لماما . ولم يصدر هذا عن اهمال مقصود وانما أملته الظروف الادبية للعصر ، فقد كان اسلوب التكرار ثانويا في اللغة اذ ذاك فلم تقم حاجة الى التوسع في تقييم عناصره وتفصيل دلالاته .

وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في اساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار احد هذه الاساليب ، فبرز بروزا يلفت النظر ، وراح شعرنا المعاصر يتكىء اليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان . وهذا النموّ المفاجىء يقتضي ولا شك نموّا مماثلا في

في بلاغتنا التي لم تعد تساير التطور الجديد في اساليبنا التعبيرية ، حتى كادت تصبح تاريخا فقهيا للغة في بعض العصور الاخرى ، بدلا من أن تبقى علمـا متطورا يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها . والواقع ان بلاغة أية لغة ينبغي ان تبقى علما مطاطا قابلا لنمو معها والا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة .

والذي نحاوله في هذا الفصل ان تتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية نستند فيها الى الشعر المعاصر ، رغبة في الوصول الى القوانين الاولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الادبي وعلم البلاغة معا ، وذلك دون أن نغفل قواعد اللغة القديمة وما تجنح اليه من تحفظ يرمي الى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافي .



ان ابسط قاعدة نستطيع ان نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي ان التكرار ، في حقيقته ، الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها . وهذا هو القانون الاول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو ، بهذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الادبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسية كاتبه . وعلى هذا فعندما يقول بشارة الخوري في افتتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والامل المنشو د توحي فتبعث الشعر حيّـا
والهوى والشباب والامل المنشو د ضاعت جميعها من يديّـا

عندما يقول هذا ، فانه يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع « الهوى والشباب والامل المنشود » ولذلك يكررها . فالتكرار يضع في ايدينا مفتاحا

للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهـو بذلك أحد الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها • او لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم اساسا عاطفيا من نوع مـا •

ان هذا القانون الاولى النافذ في كل تكرار يستطيع ان يدلنا على وجه الاختلال في بعض التكرارات غير الموفقة التي نجدها في الشعر المعاصر ،ومثالها هذه الابيات من قصيدة للشاعر عبدالوهاب البياتي :

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا في الجدار
بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلا ودار
حقلا ودار[1]

ان وجه الاعتراض هنا هو ان (حقلا ودار) هذه لا تستدعي اية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج الى ان يكررها • فماذا من الغرابة في ان يرسم هؤلاء الاطفال « حقلا ودار » حول « خيول خشبية عرجاء » ؟ ان الخيول تعادل في أهميتها « حقلا ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا • والحق ان القارىء يحس مرغما بان هذا الطفل المتكلم بليد قليلا بحيث يندهش مما لا يدهش ، وهو معنى لا شك في ان الشاعر لم يقصد تصويره في شخصية الطفل ، وانما ساق اليه التكرار غير الموفق • وهكذا نجد السياق في الابيات لا يستدعي التكرار الا اذا كان الشاعر يقصد ان يثير به نوعا مـن الصدى اللفظي لا أكثر •

وثاني قاعدة نستخلصها هي ان التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، وأحدها قانون التوازن • ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن

---

(1) ديوان «اباريق مهشمة» ص ٤٨ (بغداد ١٩٥٤) .

الدقيق الخفي الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . ان العبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا ، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر ان يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها . ان في وسع التكرار غير الفطن ان يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعباره كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فان القاعدة الثانية للتكرار تحتاج الى ان تستند الى وجهة النظر الهندسية هذه ، فتقرر ان التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها الى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له :

في دروبٍ أطفأ الماضي مداها
وطواهــا
فاتبعيني اتبعيني .[1]

ان التوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار كلمة « اتبعيني » . ذلك اننا هنا بازاء طرفين متوازنين : « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه : « والمستقبل » الذي يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادي حبيبته « اتبعيني » . انه يحس بانطفاء الدروب الضائعة فــي الامس فيحاول ان يسلك ثباتا في المستقبل على أساس الحب الانسانيّ ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسيا ،وذلك بأن أعطى الماضي فعلين قويين هما « اطفأ » و « طوى » فكان لا بدّ له ان يعطي المستقبل ايضا فعلين لكي يوحي بقوته ازاء هذا الماضي ولذلك كرر كلمة « اتبعيني » .

ولننظر الآن في نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخلّ بتوازنها

---

(1) ديوان (اساطير) النجف ١٩٥٧ — ص ٤٠ .

وهدم هندستها : بيت لنزار قباني :

ماذا تصير الارض لو لم تكن
لو لم تكن عيناك ماذا تصير ؟[1]

وبيتان من شعر عبدالوهاب البياتي :

بالامس كنا ــ آه من كنا ومن امسٍ يكون ــ
نعدو وراء ظلالنا ــ ... كنا ومن أمسٍ يكون ــ[2]

وبيت لاحمد عبدالمعطي حجازي :

وتضيء في ليل القرى ، ليل القرى كلماتنا [3]

ان هذه التكرارات كلها مخلة ، تثقل العبارة ولا تعطيها شيئا ، فلو حذفناها لاحسنا الى السياق وانقذناه من الاختلال . ذلك ان العبارات هنا لا تستدعي تكرارا ، وانما رأي الشاعر ان يكرر اي لفظ كان واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه . والواقع ان أبسط مقومات التكرار ان تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها . وهذا ما لا نجده في أي من هذه الابيات . ان نزار يكرر « لو لم تكن » وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، او لنقل انه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ثم يأتي بالاسم بعد التكرار . والبياتي يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبدالمعطي ما يشبه هذا اذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الجار والمجرور معا « في ليل القرى » لكان الامر أهون ، وان كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال . ان تكرار جزءٍ من عبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد

---

(١) قصائد نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ ــ ص ١٦ .
(٢) أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي . بغداد ١٩٥٤ . ص ٤٧ .
(٣) مجلة الاداب ــ تموز ١٩٥٧

ان يميل بالعبارة ، وهذا يعود بنا الى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

هذان القانونان القائمان على الاساس العاطفي والهندسي للعبارة هما الشرطان الرئيسيان في كل تكرار مقبول ، فاذا توفرا صح ان نبدأ فنبحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار فيغني بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والالوان والايحاءات .



واما من جهة الدلالة فان شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين : التكرار البياني وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري . وقد اخترت ان اضع لهما هذه الاسماء لتمييز بينها دون ان اقصد ان تكون هذه الاسماء نهائية . ان البحث كله ليس الا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس . وأنا ادرك، قبل اي أحد آخر، مدى احتمال الخطأ في الحكم وفساد الاستدلال، غير ان صعوبة المجال لا ينبغي أن توهن عزيمة الناقد ، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما تشق طريقا لنجاح اكبر قد يتاح لناقد آخر .

التكرار البياني

هذا الصنف من التكرار ابسط الاصناف جميعا وهو الاصل في كل تكرار تقريبا ، واليه قصد القدماء بمطلق لفظ « التكرار » الذي استعملوه . وقد مثّل له البديعيون بتكرار « فبأي آلاء ربكما تكذبان » في سورة الرحمن . والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة او العبارة . فالشاعر مالك بن الريب ، وهو يحتضر في مدينة مرو، على مبعدة من أهله في « الغضى » يحس بالحنين الى دياره وذويه فيكرر لفظ « الغضى » في شبه حمّى حتى يبلغ ما كرره خمس مرات في بيتين :

فليت الغضى لم يقطع الركبُ عرضه
وليت الغضى ماشى الركابَ لياليا
لقد كان في أهل الغضى ، لو دنا الغضى،
مزارٌ ، ولكنّ الغضى ليس دانيا

ان الحاح هذا الشاعر على كلمة « الغضى » يدلّ على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت . ومثله العذوبة التي يلوح أن ابن الفارض يحسها وهو في نجواه الصوفية المختلجة بالعواطف حين ينادي :

يا أهل ودّي أنتمُ أملي ، ومن
ناداكمْ ، يا أهلَ ودّي ، قد كُفي[1]

ان هذين النموذجين ، كسواهما من نماذج الشعر القديم ، يعرضان في التكرار اسلوبا « جهوريا » يماشي الحياة العربية القديمة التي كان الشاعر فيها يعتمد على الالقاء اكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة ، والتكرار يقرع الاسماع بالكلمة المثيرة ويؤدّي الغرض الشعريّ . ومن ثم فلا بدّ لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وتلك الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدي بها الشاعر معاني أكثر اتصالا بخلجات النفس والحواسّ . لنأخذ مثلا هذه الابيات لبدر شاكر السياب :

. . . . وكان عام بعد عامْ
يمضي ، ووجهٌ بعد وجه ، مثلما غاب الشراعْ
بعد الشراعْ ...[2]

---

(1) هذا البيت يدخل في نطاق ما يسميه البديعيون «رد العجز على الصدر» وان كان بالنسبة لبحثنا هذا تكرارا محضا .
(2) أساطير ، لبدر شاكر السياب . النجف ١٩٥٠ — ص ١٤ .

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أمامنا شريطا يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الاعوام كما تتلاشى اشرعة السفن .

وهذا بيت آخر لبدر شاكر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها الكلمات الى درجة اخاذة :

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر « مات مات »[1]

وليس في امكان قارىء هذا البيت الا ان يقف معجبا بهذا التوازن الهندسي بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكأن كل قطرة من الدم تغمغم « مات مات » . والواقع ان الفعل « غمغم » نفسه يحتوي في داخله على تكرار لحرفي الغين والميم . وذلك ولا ريب جزء غير واع من البناء الهندسي المحكم للبيت. انه مثال جيد لتكرار ناجح ، فلو حذفنا منه التكرار لأسأنا الى البيت وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه .

هذا اذن هو التكرار الذي يصور « حركة » . ومن معاني التكرار البياني: « التردد » ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قباني من قصيدة « الفراء الابيض » يخاطب به قطة :

يا ... يا مزاحمة الذئاب ... أرى
في ناظريك طلائع الغزو[2]

ان تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمدها الشاعر فكأنه يريد ان يكون خطابه للقطة مهذبا مجاملا ، ولذلك يترفق بها قبل ان يناديها « يا مزاحمة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متهيبا ، مستجمعا شجاعته . وهذا نموذج ثان لهذا الصنف :

---

(١) المصدر السابق ص ١٣ .
(٢) الفراء الابيض ، قصيدة لنزار قباني ، مجلة الاديب فبراير ١٩٥٢ .

صدى هامساً في الدجى أننا .. اننا جبناء [1]

ونموذج ثالث :

وسدىً حاولتْ ان تؤوبْ

معنا فهي ... فهي رُفاتْ [2]

وشرط هذا الصنف أن تحتوي الكلمة التي يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها ، فمن دون الصدمة التي تأتي بها «مزاحمة الذئاب» و « جبناء » و « رفات » يصبح التكرار عقيما مفتعلا . وقد وقع في هذا الافتعال نزار قباني نفسه في قصيدة حديثة له :

لعلك يا .. يا صديقي القديم

تركت باحدى الزوايا ... [3]

فان تكرار « يا » هنا خال من الغرض لانه ليس من داعٍ قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من ان تنادي المخاطب بانه « صديقها القديم » فهي لا تهينه بالنداء ، ولا تبوح بأكثر مما باحت به في القصيدة المكشوفة . فما الداعي الى تلكؤها ؟ والواقع أن من السهل جدا ان يقع الشاعر في تكرار لا داعي له سدا لثغرة في الوزن ، وهو امر نجد له عشرات الامثلة المحزنة في شعرنا اليوم ، خاصة في الشعر الحرّ الذي اردنا يوم دعونا له ان نحرر الشاعر من «الرقع» و « العكاكيز » فاذا الحرية الجديدة تزيده التجاء اليها . والشاهد التالي من شعر عبدالوهاب البياتي معروفة للمتتبعين :

ابواي ماتا في طريقهما الى قبر الحسين

عليه ــ ماتا في طريقهما ــ السلام [4]

---

(١) قرارة الموجة لنازك الملائكة (بيروت ١٩٥٧) ص ٩٣ .

(٢) شظايا ورماد لنازك الملائكة الطبعة الثانية (بيروت ١٩٥٩) ص ٣١ .

(٣) مجلة شعر . العدد الثاني من السنة الاولى ربيع ١٩٥٧ .

(٤) مجلة الاداب . تشرين الثاني ١٩٥٣ .

والحق ان البياتي لا يسامح على هذا . فانه ذو شاعرية غنية لا تبيح له التهاون . ولعلّ مبالغته في استعمال التكرار في بعض قصائده توقعه في مزالق هو في غنىً عنها . ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ، ككل اسلوب شعريّ ، يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسيّ والجمالي والهندسي معا والا أضر بالقصيدة .



تكرار التقسيم

واما تكرار التقسيم فنعني به تكرار كلمة او عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة . ومن النماذج المشهورة له قصيدة « الطلاسم » لايليا أبو ماضي وقصيدة « المواكب » لجبران ، و « اغنية الجندول » لعلي محمود طه ، و « النهر الخالد » لمحمود حسن اسماعيل . والغرض الاساسي من هذا الصنف من التكرار اجمالا ان يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين . وانما تنصبّ عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لان التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيرا ، وكأن التكرار يفقده « بيانيته » اذا صح التعبير .

ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار في اول كل مقطوعة ومنه قصيدة عبد الوهاب البياتي « غيوم الربيع »[1] وقصيدتي « انا » [2] والتكرار هنا يؤدّي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الاساسي الذي تقوم عليه القصيدة .

واكثر ما تنجح هذه القصائد في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية

---

(١) ملائكة وشياطين ، لعبد الوهاب البياتي (بيروت ١٩٥٠) ص ٥٠ .
(٢) شظايا ورماد ، لنازك الملائكة . الطبعة الاولى ـ بغداد ١٩٤٩ ص ٩٧ .

يمكن تقسيمها الى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى • فالتكرار يساعد الشاعر على اقامة وحدات صغيرة في داخل الاطار الكبير • واما القصائد التي تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحلّ وتتلاشى فهي تخسر كثيرا باستعمال تكرار التقسيم ، وذلك لان طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها • وقد سبق لنا ان وقفنا عند قصيدة بدر شاكر السياب « سجين » التي فشل فيها التكرار فشلا ذريعا بسبب لجوئه الى تكرار التقسيم دونما غرض فنيّ ، ودونما مراعاة للوقفات الصارمة التي أحدثها هذا التكرار في المقطوعات في قصيدة كان ينبغي أن تتسلسل وتمتلك ذروة شعورية تصلها دونما تقطيع مفتعل •

ومن الوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة ان يدخل الشاعر تغييرا طفيفا على العبارة المكررة في كل مرة يستعمل فيها وبذلك يعطي القارىء هزة ومفاجأة • ونموذج هذا قصيدة محمود حسن اسماعيل « خمر الزوال »[1] وهي تبدأ هكذا :

لا تتركيني في ضلال بين الحقيقة والخيال
اني شربت على يديك مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار في ختام المقطوعة الاولى على النحو التالي :

لا تتركيني زلة في الارض تائهة المتاب
اني شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب

ومما يجدر بالشاعر ملاحظته ان التكرار يجنح بطبيعته الى أن يفقد الالفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملّة ، ومن ثم فان العبارة

---

(1) اين المفر ، محمود حسن اسماعيل (القاهرة ١٩٤٨) ص ١٢٩ •

المكررة ينبغي ان تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد امام هذه الرتابة . والحق ان التكرار عدوّ البيت الرديء فهو يفضح ضعفه ويشير اليه صائحا . وهذه الخاصية المرقلة (بكسر القاف) في التكرار تصبح أوضح في تكرار التقسيم الذي يختلف عن سائر الاصناف في أنه يتكرر كثيرا وقد يصبح أشبه بدقّات ساعة رتيبة مملّة اذا لم ينتبه الشاعر . وخير مثال لهذا، التكرار الهزيل الذي ارتكزت اليه القصيدة الخلابة « النارنجة الذابلة » لمحمد الهمشري وقد جرى هكذا :

كانت لنا يا ليتها دامت لنا
او دام يهتف فوقها الزرزور[1]

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التي غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المتكرر متنافر الحروف رديء السبك بحيث يسيء الى القصيدة كلها . ومن المزالق التي يقع فيها الشعراء في هذا الباب ان ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائي . وقد صنع علي محمود طه هذا في عدد من قصائده مثل « سيرانادا مصرية » [2] حيث كرر هذا البيت :

ألا فلنحلم الآن فهذي ليلة الحب

ومثل « من ليالي كيلوبترا » [3] حيث كرر هذا البيت :

يا حبيبي هذي ليلة حبي
آه لو شاركتني أفراح قلبي

ومثل « أندلسية »[4] حيث كرر هذا الشطر :

فاسقنيها انت يا أندلسيّه

---

(١) «الروائع لشعراء الجيل» ج ١ــ محمد فهمي . (القاهرة) ص ١٢ .
(٢) ليالي الملاح التائه (القاهرة ١٩٤٠) ص ٧٣ .
(٣) زهر وخمر (القاهرة ١٩٤٣) ص ٦ .
(٤) شرق وغرب (القاهرة ١٩٤٧) ص ٥٣ .

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفي مصطنع مما يصح وصفه في اللغات الاجنبية بكلمة **Sentimental** والواقع ان قيام التكرار على أساس غنائي ليس أمرا مستحبًا خاصة في تكرار التقسيم الذي يميل بطبعه الى الغنائية .

التكرار اللاشعوري

هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه ــ فيما يلوح ــ على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الانسانية . وشرط هذا الصنف من التكرار ان يجيء فــي سياق شعوري كثيف يبلغ احيانا درجة المأساة . ومن ثم فان العبارة المكررة تؤدي الى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية . وباستناد الشاعر الى هذا التكرار يستغني عن عناء الافصاح المباشر واخبار القارىء بالالفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية . ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه او اشارة الى حادث مثير يصحي حزنا قديما او ندما نائما او سخرية موجعة . ونموذج هذا التكرار عبارة « انها ماتت » في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو[1] فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى اصابته رجة شعورية ادت الى ان يصاب بهديان داخليّ واختلاط موقت في تفكيره فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة . وانما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة ، في هذا الصنف من التكرار ، من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بهــا .

لقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها « نهاية » [2] لبدر شاكر السياب ، وصحبته ظاهرة نفسية يصح ان نقف عندها وقفة صغيرة ،

---

(١) شظايا ورماد . (بيروت ١٩٥٩) ص ١٦٣ .
(٢) اساطير . (النجف الاشرف ١٩٥٠) .

فمنذ لفت بدر السياب الانظار الى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين اليها ، وان كانوا غالبا لم يفطنوا تماما الى الغرض الفنّي منها وانما عدّوه فيما يلوح تجديدا محضا او نوعا من الترف الفنيّ .

استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتها نثرا قبل القصيدة مما قالته له فتاة : « سأهواك حتى تجف الادمع » ويلوح من القصيدة ان ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد تغيرت وانقلبت حتى باتت العبارة ، حين يتذكرها ، تبدو له كالسخرية من الحاضر وتخزه في مرارة ، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحقه وتتشكل اشكالا بين « سأهواك حتى سأهواك » و « سأهواك حتى ـــ ... » و « سأهواك حتى » و « سأهوا ـ »

هذه هـــي الابيات :

(سأهواك حتى) نداءٌ بعيد
تلاشت على قهقهات الزمـــان
بقاياه .. في ظلمة .. في مكان
وظلّ الصدى في خيالي بعيد
(سأهواك حتى ... ـــ ...) يا للصدى
أصيخي الى الساعة النائمه
(سأهواك حتى ...) بقايا رنين
تحدّين حتى الغـــدا
(سأهواك ـــ) ما أكذب العاشقين
(سأهوا ..) نعم تصدقين !

ان البتر هنا بليغ . ففي مثل هذه الحالات التي نجابهها كلنا احيانا سواء في حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم ، او في حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز تفاجأ بها دوننا مقدمات ... في مثل هذه الحالات يصدف ان

تتردد في أذهاننا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها في أعماقنا . وكثيرا ماتفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل في الذهن المضطرب الى مجموعة اصوات تتردد اوتوماتيكيا دون ان تقترن بمداول ، ومن ثم فهي تتعرض لان « تنبتر » في اي جزء منها ، وفجأة حين ينشغل العقل الواعي بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجي فتصحي المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدراميه حين يخف الانشغال بما هو خارجي وترن في السمع . انه تكرار لا شعوري لا يدلنا فيه . وهذا هو الذي يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الالف في كلمة « سأهواك » وكأن الصوت قد انبتر فجأة ودفع دفعا الى التلاشي .

على ان السياق الذي وضع فيه بدر تكراره اللاشعوري مفتعل قليلا والتركيز ينقصه . فالشاعر كما نرى من الابيات يمتلك من الوعي ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها بقوله « نعم تصدقين » « مـــا أكذب العاشقين » وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعي الذي يرتكز اليه منطق (البتر) . على ان اصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الابيات .

وقد حاول شعراء آخرون تقليد هذا البتر في التكرار اذكر منهم الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد في قصيدة له عنوانها « لعنة الشيطان »[1] يقول فيها :

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداها وانساب في الظلماءِ

من يكونان ؟ من يكو ؟ من يــ ... واصطكـ ـت شفاه على بقايا النداءِ

ولعله واضح ان البتر هنا غير مبرر نفسيّا ، فالمفروض ان هذا التكرار

---

(١) لعنة الشيطان (بغداد ١٩٥٢ «؟») ص ٦ .

يمثل (أصداء) ومن طبيعة الصدى ان يتردد الجزء الاخير منه وحسب لا الاول كما في تردد عبارة الشاعر .

وقد استعمل بلند الحيدري هذا البتر في قصيدة عنوانها «ثلاث علامات»[1] حيث يقـول :

وافترقنا

أنا لا أذ ...

نحن لا نذكر ان كنا التقينا

وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره الا بفذلكة ، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها . ان هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث انها محاولات في طريق وعر لم يسلك ، غير انها ايضا محاولات متسرعة تسمها اللفظية احيانا . وقد يكون التكرار اللاشعوري من اصعب انواع التكرار اذ يقتضي من الشاعر ان ينشىء له سياقا نفسيا غنيا بالمشاعر الكثيفة . فان الترجيع الدرامي لا يجيء الا عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن ان تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر في حرية وقد تنبتر وتتشكل بمعزل عن ارادة الذهن الذي يعانيها .



هذه هي الدلالات الثلاث التي صادفتها للتكرار في شعرنا الحديث ، وقد تكون هناك دلالات اخرى لم افطن اليها . وقد يتطور اسلوب التكرار في شعرنا بحيث يغتني ويمتلك مزيدا من الدلالات والمعاني فيتاح للبلاغة والنقد ان يضيفا الى ما جاء في هذا البحث .

ومهما يكن فقد آن الاوان لان ينتبه بعض شعرائنا الى ان التكرار ، في

---

(1) اغاني المدينة الميتة وقصائد اخرى (بغداد ١٩٥٧) .

ذاته ، ليس جمالا يضاف الى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وانما هو كسائر الاساليب في كونه يحتاج الى ان يجيء في مكانه من القصيدة وان تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ، لا بل ان في وسعنا ان نذهب أبعد فنشير الى الطبيعة الخادعة التي يملكها هذا الاسلوب ، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت واحداث موسيقى ظاهرية فيه ، يستطيع ان يضلل الشاعر ويوقعه في مزالق تعبيري • ولعلّ كثيرا من متتبعي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون ان اسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة عكازة ، تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الاغراض التي لم يوجد لها في الاصل ، وهو أمر نأمل ان يتجه نقادنا المتزنون الى الوقوف في وجهه في حزم وصرامة تكفيان لردعه •

الباب الثاني

في الصلة بين الشعر والحياة

- الشعر والمجتمع
- الشعر والموت

الفصل الأول

الشعر والمجتمع

باتت الدعوة الى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطغى على الصحافة العربية طغيانا عاصفا . فالقارىء يعثر على أصدائها في كل صحيفة يقرأها ، ويسمعها تتكرر في محطات الاذاعة ، وتتسلل الى احاديث الاندية والمجتمعات حتى باتت في عنفها تشبه تيارا جارفا يريد ان يكتسح القيم كلها . ونحن لا نشك في سلامة نية هذه الدعوة ، وصدق ايمانها بغايتها ، ومن المؤكد انها لا تريد ضرا بالشعراء ، فهي على العكس تؤمن بالشعر ايمانا متحمسا يجعلها تنتظر منه ان يحقق المعجزات في سبيل انقاذ هذه الامة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها . على ان سلامة النية لا تملك ان تعصم من الاندفاع العاطفي الذي نلمس آثاره في هذه الدعوة ، ولذلك بات على الشعر المعاصر ان يواجه الموقف ويتخذ ازاءه قرارا .

واول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تذهب الى ان الشعر يجب ان يكون

« اجتماعيا » ، انها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لاتحاول تحديدها من نحو قولهم «الابراج العاجية» و«المتهربون من الواقع» و«الادب الشعبي» و «الشعراء الذاتيّون» • وقد أدّى تداول جماهير الكتاب لهذه الالفاظ الى اضطراب شديد في مدلولاتها واكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولا صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية • اما العاطفية التي يتصف بها كثير من المقالات التي تؤيد الدعوة ، فهي تجعلها غالبا خلوا من الرصانة الفكرية التي تتسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية • ويبدو لنا ان الدعوة قد نسيت حتى الان انها دعوة في مجال فنّي ، فهي تتحدّث عن كل شيء آخر غير الشعر ، مع انها موجهة الى الشعراء • ومن المؤكد انها لم تقف بعد لتفكر في أسس نظرية تخطها وتضمن بها لاتباعها من ناشئي الشعراء ما يقيهم التخبط وهم ينظمون قصائدهم وفقها ، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعريّ لهذه « الاجتماعية » التي تنادي بها : اهي منهج يتقي به الشاعر الناشىء العثرات الضخمة التي تنتظره في مسالك القصيدة الوعرة ؟ اهي تخطيط يدله على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه ؟ أهي تحديد للموضوع ؟ كل هذه أسئلة تستهين بها الدعوة ، فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم له وكأنّها دعوة في مجال اجتماعي منفصل انفصالا تاماً عن الشعر الذي تطبق عليه •

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقدا شديدا من جهاتها كلها : فنّيا وانسانيا ووطنيا وجماليا • وابرز مواطن الضعف فيها انها ــ كما قلنا ــ لا ترتكز الى أسس فنّية ، شعرية ، ولم يحاول كاتب واحد بعد أن يحددها من وجهتها النظرية • على ان في صيحاتها المتتابعة ما يمكن ان نعدّه أسسا مبهمة تريد تشييدها ، وفي حدود هذه الاسس نريد ان ندرسها ونناقش موقفها من الشعر اجمالا •

اما من الوجهة الفنية ، فيبدو لنا أنّ الدعوة حين تلحّ على ان الشعر يجب ان يكون اجتماعيا ، انما تتناول «الموضوع» وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر . فهي لا تهتمّ بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، وانما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكوّنها . وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية ، فلعل الموضوع في نظر النقد الادبي اتفه مقومات الشعر وأقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة ، وذلك لان كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية او حول شجرة توت او معركة سباب في شارع ضيق ، فالمهم على كل حال هو اسلوب الشاعر في معالجة الموضوع، ولذلك نجد الموضوع عينه ميّتا او مغمى عليه عند شاعر ، حيّا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان . ومن هذا يبدو أن الدعوة تلحّ على العنصر الوحيد الذي ليس شعريا في القصيدة .

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة ، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذي لا يشفع له شيء ، وانما تمضي في طغيانها الحسن النية ، فتأبى الا ان تحدد مجال هذا الموضوع تحديدا صارما . فكل شعور لا يتعلق بالوطنية بأضيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لا يصد اندفاعها شيء . وهكذا نجدها لا تكتفي بهدم سائر معالم القصيدة ، وانما تهدف ايضا الى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي ابقته وهو الموضوع . فهي تحمل سيفا بتارا وتقف مترصدة ، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة ، او حب ساذج او شعور بازمة نفسية يعانيها فرد انسان ، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة . وقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق لكل قصيدة اجتماعية حتى اذا كانت من وجهة نظر الفنّ والنقد لا تستأهل ان تسمى شعرا ، ولو أراد النقد ان يتصدى لها لانهارت انهيارا فاجعا . وهذا كله جناية الموضوع على الناقد .

واذا فحصنا الدعوة من الوجهة الاجتماعية وجدناها في صميمها تنزع الى أن تجرد الشعر من العواطف الانسانية ٠ذلك ان أشد سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه ـ دون ان توضح مقصدها ـ « المشاعر الذاتية » و « الهرب من الواقع » و « الانعزالية » ٠ ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها الى ان تنكر ان يكون شعور الفرد العاديّ من الناس موضوعا للشعر ، فهو ـ لكي يستحق ان تدور حوله قصيدة ـ ينبغي أن يكون عملاقا بلا مشاعر : فلا يحب الازهار ، ولا يضيع وقته في مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة ، ثم انه لا يتألم لهمومه الخاصة ، وهو يؤمن بان الاستماع الى الموسيقى في هذه الظروف العصيبة انما هو خيانة وطنية ، ونحو هذا ٠٠ وليس أشدّ تناقضا من هذا ٠ فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو الى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعادا عجيبا ، واسلمت نفسها الى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة ٠

وما هذا الواقع الذي تدعو اليه ؟ اليس هو حياة الناس ؟ الناس الذين لا يمرّ عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لاسباب تخصّهم فرديّا ، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار ٠ وأي لون من الشعر يستطيع ان يعبر عن هذه الحياة الواقعية الانسانية ؟ اهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات ام هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة ؟

ثم اننا حين نسلّط الضوء على قولهم « انعزاليّ » نجدنا ازاء لفظ من تلك الالفاظ التي وسّع الاستعمال معناها او لعله ضيّقه حتى فقد دقّته ٠ فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الادبيّ تنسى ان المجتمع انما يترك طابعه على الفرد اجبارا لا اختيارا بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسما طاغيا لا يملك الفرد ان ينجو منـه حتى اذا لاذ بأشد أنواع « الانعزال » ٠ فحسب الانسان ان تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت

كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحدا من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام . ومثل هذا الفرد لا بدّ أن يمثل المجتمع سواء أأراد أم لـم يرد . وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة طبيعية لا تشبه الثوب الذى يستطيع المرء أن يخلعه متى شاء . انها شيء ينطبع في الدم والفكر والاعصاب. وهذا شيء يلوح ان الدعوة تغفل عنه عندما تتحدث في احتقار عن أولئك « الانعزاليين الذاتيين الذين لا يمثلون مجتمعهم » .

ألا يدلّ هذا على ان الدعوة لا تستند الى الواقع وانما تشيّد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي ؟ ذلك انها تغرم بالمجتمع فتحمل مصباحا لتبحث عنه في ضوء النهار . وبدلا من أن تتذكر انه كيان معنويّ لا وجود له الا على صورة أفراد من الناس ، نجدها تجلس على كرسي مريح وتتخيل له صورا مثالية منمقة ، ثم تطلب الى الافراد أن « ينضغطوا » في اطارات هذه الصور . وهذا منطق معكوس . فما هذا المجتمع ؟ انه نحن ... انا وانت ايها القاري وجيراننا واصدقاؤنا وبنو عمنا . وكلنا نمثله : الشاذ منا والذكي والغبي والموهوب . ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هذا فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلّين عليها باتناج شعرائها وادبائها وانما يريدون ان يملوا على الشعراء والادباء أدبا يمثل البيئة ، وهذا ألطف المتناقضات .

هذا الموقف الذي تقفه الدعوة يؤدي بنا الى خسارة اجتماعية وادبية كبيرة ، فانصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب ان يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجيّ ، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسيًا . وهكذا نجدهم يملأون الصحف خطبا دون أن يحاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء . وهل من المعقول ان يتجه جيل كامل من الشعراء الـى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك اسباب بيئية وتاريخية موجبة ؟ ان الادب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء وانما هو ثمرة على شجرة تتصلّ بتربة ويحيط بها مناخ ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة . (Pseudo - realism)

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية • فماذا سنجد ؟ هنا أيضا ستجبهنا أسس منهارة لا تستطيع ان تثبت للفحص طويلا • والحق ان العنصر الوطنيّ قائم ، لو فكرنا ، على فهم للوطنية يضيّق معناها تضييقا شديدا • فالدعوة عندما تؤكد ان انصراف الشاعر المعاصر الى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسّه الوطنيّ ـ والدعوة تستعمل الفاظا اعنف غالبا ـ انما تفترض ضمنا ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر • وسنحاول ان نناقشهما هنا :

اول هذه المضمونات ان الدعوة تفصل فصلا قاطعا بين دائرة « المواطن» الصالح ودائرة « الانسان » • فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها ينبغي له أولا ان يتخلص من انسانيته ، فلا يحبّ قوس قزح ، ولا ينفعل لمنظـر الحصاد ، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية ، ولا تمتعه مسرّات الصداقة الساذجة ، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة • فكل هذا اذا تغنى به الشاعر ، انما يثبت « سلبيته » في نظر الدعوة •

وما يمكن ان يقال في نقد هذا الرأي أن نسأل انصار الدعوة انفسهم ان كانوا في حياتهم اليومية لا يصرفون أكثر وقتهم في العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية والتنكيت والجدل والغناء والغضب والمزاح والانفعال ؟ وما دمنا لا نستطيع أن نحكم على انسان يفعل هذا بنقص الحس الوطني ، فلماذا نعامل الشاعر معاملة اخرى ، وما دامت الحياة الانسانية لا تناقض الحياة الوطنية ، فان من غير المعقول ان نحكم على شاعر بنقص الحس الوطني لمجرد انصرافه الى تصوير الجانب الانساني من حياته التـي يشاركه فيها الناس جميعا •

واما ثاني المضمونات الغريبة التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة ، فهو ينتهي بنا الى الحكم بأن « الوطنية » معنى مرادف للكفـاح السياسيّ ، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية ، معنى حبّ الوطن العربي

وحسب . اما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة . ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى هامة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي اعالة اسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافا مخلصا الى اعمالهم التي تؤهلهم لها امكانياتهم العقلية والجسمية ، فليس عملهم هذا بأقل قداسة ومكانة من عمل السياسي المناضل والزعيم الموجه . وقد تكون الدعوة الى ان يترك الفرد العربي حياته الانسانية ويشتغل بالكفاح السياسي دعوة خطرة تسيء الى أمتنا الفتية التي تحتاج احتياجا شديدا الى ابناء مثقفين مدربين ينصرفون الى اعمالهم التي يحسنونها : الفلاح الى حقله ، والعامل الى آلته ، والمعلم الى تلاميذه ، والميكانيكي الى اجهزته ، والنحات الى تماثيله ، والشاعر الى قصائده . أما الكفاح السياسي فهو عمل اناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيؤهم لهذا العمل المعقد .

اما ثالث المضمونات ، فهو الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع ، وانما هو واسطة لغايات أخرى . وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الانسانية بمعزل عن موضوعة . واول هذه القيم ان الفن شحذ لملكات معينة في الانسانية لا يعقل ان الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها . وثانيها مايراه الفيلسوف الفرنسي «جان‌ماري غويو» **J. M. Guyau** من ان في الفنون كلها وسيلة لانفاق الفائض من الطاقة الانسانية الذي لا بد له ان ينفق ، فاذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك الى ان تختزن طاقة متفجرة في الذهن الانساني دون أن تجد منفذا ، وهذا لا بد ان يؤدي الى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية ، وهو أمر مضر بالحياة الانسانية .

وحتى اذا أردنا أن نعتبر الفن لعبا مجردا كما يرى « كانت » و « سبنسر » فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بايولوجية، فما يلوح لهوا خالصا انما هو في الحقيقة حاجة انسانية متأصلة لابد من اشباعها .

وهذه هي الفائدة الانسانية للشعر، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع امرا لا داعي اليه ، فالشاعر يؤدي الى المجتمع الانساني خدمة جسيمة حتى وهو « يلهو » بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمرّ عبر السماء .

واذا استشرنا أنصار مذهب التطوّر وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور . فهذه اشياء لا تستغني عنها الانسانية ، لانها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الانسان وتساعده على النموّ العاطفيّ . والواجب الاعظم للشاعر الوطني ان يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل انسانيّ أرفع وأعمق .



وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول ان الدعوة تتناسى تناسيا تاما ان آداب الامم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وانما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور . ولم يرو التاريخ أن أدب أمة من الامم قد غيّر اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة . ومن أعجب العجب أن يقف الذين يزاولون النقد هذا الموقف الواعظ بدلا من ان يستخلصوا القيم التي يرتكز اليها شعرنا المعاصر الذي هو دائما شعر اجتماعي اتجته تربتنا . وقد لا يخفى على الدعاة ان الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل ادب ، وهي عناصر ضرورية مصاحبة للابداع والاصالة والاكتمال ومن دونها لا يكون الادب ادبا . فماذا سينتهي اليه الشعر العربي ان قدّر لدعوة الاجتماعية أن تنجح ؟ لا شك في أنه سيصبح نمطا واحدا مصطنعا لا يملك الشاعر ان يحيد عنه ، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره .

واذا مات الشعر فكيف سيتاح له ان يكون عامل خير في حياتنا العربية؟ هـذا هو المحذور الذي ينساه دعاة الاجتماعية في اندفاعهم العاطفي . وان اعظم ما نخشاه ان تؤدي بنا دعوتهم الى ان نخسر أصالة شعرنا دون أن ننجح في ان تفيد الامة العربية .

الا تصبح الدعوة الى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم ساذجة ينبغي ان نجند قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها وردّ سذاجتها المستبدة عن الشعر العربـي ؟

الفصل الثاني

الشعر والموت

لعل كل متتبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة الخصبة التي ارسلها ابو القاسم الشابي وهو ينازع في ايام احتضاره الاخيرة :

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي
فهيا نجرب الموت هيا[1]

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف المعتاد للمحتضرين ، فهو بدلا من ان يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذي لا بد منه ، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره في لهفة وشوق . ولفظة « نجرب » عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من ايجابية وقوة ، وذلك لان التجربة فعالية ارادية يقوم بها الانسان واعيا ، وهي بهذا تختلف اختلافا جوهريا عن

---

(1) قصائد تراجع في كتاب (الشابي حياته ـ شعره) لابي القاسم محمد كرو (بيروت ١٩٥٤)

الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون . فاذا كان أبو القاسم قد سمّى رحلته الى هذا العالم « تجربة » فهو انما يضع ايدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت ، وبالتالي على موقفه من الحياة .

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر ، وفي وسعنا أن تتثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والامل والربيع . ونموذج هذا قوله في قصيدة « تحت الغصون »

فلمن كنتِ تنشدين ؟ فقالت :
للضياء البنفسجيّ الحزين
للشباب السكران ، للامل المعبود ،
لليأس ، للأسى للمنونِ[1]

فقد جمع في البيت الثاني الشباب والأمل واليأس والاسى و (الموت)في سياق واحد هو سياق الغناء والسكر بالحياة الكاملة التي لا يتم جمالها في نظر الشابي الا باجتماع الفرح والألم والحركة والسكون فيها . وهذا هو التفسير لما يلوح غريبا من ان الشاعر يجعل حبيبته تذكر الموت في اللحظة التي اكتملت فيها سعادتهما ، ذلك انه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الادراك والوعي حتى تندغم بالموت ، وتفهمه فهما جماليا خالصا . وقد كان جزء من جمال حبيبته انها تشاركه هذا الايمان ، كما كان الاعتقاد عينه هو الذى قوّى (بروميثيوس)[2] على احتمال آلامه الجسمية الرهيبة ، ولذلك جعله الشاعر يرى في الموت « ذوبانا في فجر الجمال . »

(١و٢) المصدر السابق .

ان مظاهر عشق الشابي للموت تنتشر عبر شعره ، هناك مثلا هذه اللوحة الباذخة التي يرسمها لموته في قصيدة « النبيّ المجهول » :

ثم ، تحت الصنوبر الناضر الحلو ،

تخط السيول حفرة رمسي
وتظلّ الطيور تلغو على قبري
ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل الفصول تمشي حواليّ
كما كنّ في غضارة أمسِ[1]

في هذه الابيات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة ، فالشابي يذكرها في هدوء حالم ، وكأنها ستقوده الى عوالم خفيّة مسحورة يشتاق الى ان يحوبها • وهذا عين مّا نستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة « الصباح الجديد » [2] فالابيات الاخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التي تنبثق في قلب غلام حالم يعبد البحر ، وقد أتيح له اخيرا ان يبحر في سفينة شراعية بيضاء ذات صباح دافىء ربيعيّ الشمس •

هذا الموقف الذي يقفه شاعرنا من الموت يعيد الى الذاكرة موقف الشاعر الانكليزي المبدع جون كيتس (John Keats) الذي يمكن ان نسميه شاعر الموت المفتون الاكبر ، فهو يقول في احدى قصائده : « الشعر والمجد والجمال اشياء عميقة حقا • ولكن الموت أعمق • الموت مكافأة الحياة الكبرى • » [3] ويهتف في قصيدة مشهورة « كنت نصف عاشق للموت المريح ، وناديته باسماء عذبة في اناشيد عديدة • » ثم يضيف بيتين : « الان يبدو لي اكثر من أي وقت آخر ان من الخصوبة أن أموت • » [4] ويدلّ كيتس على جنونه

(١و٢) المصدر السابق
(٣) قصيدة كيتس Why did I laugh to-night
(٤) قصيدة كيتس Ode te a Nightingale

بالموت حتى دون أن يتحدث عنه حديثا مباشرا ، ويكفي أن نشير مثلا الى قوله في احدى مطولاته « كان هناك موت حي في كل انبجاسة من النغم »[1] ذلك انه يصف هنا الموت بالحياة دون أن يلوح له هذا متناقضا على الاطلاق. والحق اننا نشعر ان الالفاظ « أموت . موت . ميت » كانت تسكر حس كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التي نقتطفها من قصائده :

« مولد أزهار غير منظورة وحياتها وموتها في سكينه عميقه » [2]

« قال هذا وخطا بخفة ، في لون من المرح المملوء بالموت »[3]

« انها تعيش مع الجمال ، الجمال الذي يجب ان يموت » [4]

« الى بعض الارواح المنفردة التي استطاعت ان تبعثر شبابها في الغناء وتموت .» [5]

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت ، هو محمد الهمشري (ذلك الشاعر الموهوب الذي كان موته خسارة شعرية كبيرة للادب العربي الحديث .) ان احساس هذا الشاعر بالموت اكثر تميزا منه عند الشابي مثلا ، حتى يكاد يقرب من كيتس ، وكأن اي حادث يرتبط باحساسه لا بد أن يذكره بالموت ، وهكذا نجد ان سعادته بالرجوع الى قريته في قصيدة « العودة »[6] تعيد الى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة ، تلك القمة التي يبلغها الانسان بالمـوت :

---

(١٦)

(١) قصيدة كيتس المطولة Hyperion الكتاب الثاني .
(٢) القصيدة المطولة Endymion الكتاب الاول ـ الاغنية الموجهة الى Pon
(٣) Endymion ـ الكتاب الرابع .
(٤) قصيدة كيتس Ode to Melancholy
(٥) قصيدة كيتس Sleep and Poetry
(٦) «الروائع لشعراء الجيل» محمد فهمي (القاهرة) ص ٢٨ .

اموت قرير العين فيك منعّما
يخدّرني نفح من المرج عاطرُ
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن
مسارحَ عينيَ الرُبى والمخاضرُ
وآخر ما اصغي اليه من الصدى
خريرك يفنى وهو في الموت سائر

ولعلّ هذه الابيات تذكرنا باللوحة الجميلة التي رسمها ابو القاسم لقبره ، فهنا نجد العطر والبنفسج وخرير الماء وشاعرا يموت سكران بالجمال مخدرا بالعبير . هذه العذوبة التي يجدها الشاعر في تذكر ساعة الموت تعيد الى الذاكرة قول كيتس في احدى رسائله الى خطيبته « فاني » : « هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما : حبك وساعة موتي . » والهمشري لا يقلّ عن كيتس تولهـا بالفناء ، حتى انه كتب ملحمة كاملة سماها « شاطىء الاعراف »[1] وتحدث فيها عن رحلته الاولى بعد الموت نحو الحياة الاخرى . والقصيدة تكاد تكون أغنية حبّ موجهة الى الموت لا اثر فيها للحسرة ولا للذكرى ، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته ان صحّ التعبير .

اما الشاعر الانكليزي روبرت بروك **Rupert Brooke** الذي مات قتيلا في الحرب العظمى ، فان حبّه للموت لم يكن حب عشق كحبّ الشابي وكيتس والهمشري ، وانما كان حب صداقة ، كان خاليا من تلك الحدة الحسيّة التي لمسناها في شعر زملائه . وسبب هذا ، في رأينا ، أن بروك لا يرى في الموت غرابة تجعله يبالغ في حبه ، وانما هو شيء اعتيادي له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من ازعاج لا اكثر .

وقد ترك هذا الموقف أثره في شعره بروك الذي يتجه اتجاها يختلف عن

---

(١) المصدر السابق . ص ٣٦ .

اتجاهات الثلاثة الاخرين • فهو مثلا يتحدث في احدى قصائده عن « شاعر » ميت لقي حبيبته في جهنم ، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سرورا باللقاء •• ثم اكتشف فجأة ان عينيها فارغتان ، واحس ، مكان شفتيها القديمتين ، برودة ثلجية • وأدرك اخيرا انهما ميّتان كلاهما •[1] وفي هدوء تام يتخيل بروك في قصيدة أخرى ، موت حبيبته والطقوس الرومانية التي ستقيمها اسرتها عند دفنها [2] ولا بد لنا ان ننبّه هنا الى ان هذا الموقف يخلو كليا من رغبة الايذاء التي تدفع أحيانا بانسان مهجور الى ان يتخيل موت هاجره تشفيا او اغاظة • فبروك يصف موت الفتاة لمجرد اللذة التي يجدها في وصف الحادث بصفته الانسانية • والموت عنده حدث اعتيادي لا يستدعي الجنون • وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفي ضربا من العبث المستحيل وفي قصيدة ثالثة يتخيل بروك نفسه وقد مات ، ولا يصحب تخيله هذا أيّ حزن ، وانما مقصد القصيدة ان تصف رعشة مفاجئة تسري بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها ان حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم •[3]

ألا يبدو من هذا كله ان الموت عند بروك يتجرد من فكرته المحفة المحزنة تجرّدا كاملا فلا تبقى منه الا الحقيقة العارية ؟ وهذا يجعل موقفه منه مختلفا عن الموقف المألوف بين الناس • فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه بروك في اكثر الاحيان بداية فنية لامكانيات متعددة • وهذا يعيد الى ذاكرتنا قصيدة كيتس هايبريون **Hyperion** وفيها نجد (أبولو) الاله الجديد لا يبلغ مرتبة الالوهة الا بعد ان يموت **(die into life)** وبهـذا يكون الموت

---

(١) قصيدة **Dead Men's Love** لروبرت بروك .

(٢) قصيدة بروك **Ambarvalia** ومطلعها :

Swings The Way still by hollow and hill ,

(٣) قصيدة **(Sonnet)** ومطلعها :

oh !. death will find me, long before I tire.

خطوة نحو الحياة الكبرى .



بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولع بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيتس وبروك .. سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي أردت الشعراء المذكورين وهم في غضارة الشباب قبل الثلاثين . ولعل بعض السر يكمن — في حالة كيتس والشابي — في مرض السل الذي ماتا به في سن السادسة والعشرين ؛ فالمعروف ان هذا داء عاطفي تصحبه اعراض من الحساسية والعذوبة وحدة الانفعال[1] غير أن الهمشري وبروك قد ماتا فجأة لاسباب عارضة ، فتوفي الاول في عملية جراحية بسيطة احسبها الزائدة الدودية ، ومات الثاني قتيلا خلال الحرب ، وهذا يبعد ان يكون المرض هو السبب في حب الموت . فبماذا ، اذن ، نعلل هذه الظاهرة الغريبة ؟ ولم كان هذا الحبّ الخصب للموت عند شعراء ماتوا في ريعان شبابهم ؟ اكان الغرام بالموت يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الايحاء على وجه ما ؟ ام كان نتيجة لادراك غامض للموت المبكر الذي ينتظر في زاوية من زوايا المستقبل القريب ؟

لكي نصل الى اجوبة هذه الاسئلة نلاحظ أن بين الشعراء الاربعة صفة مشتركة يملكونها جميعا على شيء من التفاوت ، هي حدّة الاحساس او القدرة على الانفعال العنيف . وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس ، ولعلّ هذا من حسن حظّ الانسانية . ذلك ان الانفعال اسراف في الطاقة لا

---

(١) حين كتبت هذا الفصل سنة ١٩٥٤ كان الشائع في الوسط الادبي ان الشابي قد مات بمرض السل الرئوي . والظاهر الان ، من الدراسات الاحداث في تونس ، بلد الشاعر ، ان مرضه كان ضعف القلب ،وانه لازمه منذ يفاعة سنه . وقد اثرت ان اترك هذا البحث كما نشر دون تعديل، مع الاحتراز بهذه الحاشية . المؤلفة

ترضاه الطبيعة . والحق ان الطبيعة تمقت الاسراف في الجهات كلها وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية الى الاعتدال الذي يضمن لها البقاء .

ومن السهل ان نمثل لهذا الاسراف في الانفعال بالاشارة الى قصيدة « العاشق الاكبر » (The Great Lover) لبروك . وقد عدّ فيها الاشياء التي أحبّها حبا شديدا ، على كثرتها . وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون البيضاء والاكواب ، والغبار ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق ، واقواس قزح ، ودخان الخشب المحترق ، وقطرات المطر المختبئة في الازهار الدافئة ، ونعومة الاغطية ، وخشونة الشفوف ، والغيوم ، والجمال اللاعاطفيّ الذي نملكه آلة ضخمة ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسميّ وهو يتحول الى الهدوء ، والنوم والاماكن العالية ، وأشجار البلوط ، واشياء أخرى كثيرة غير هذه . وهي اشياء منحها الشاعر كثيرا من الانفعال الذي يخزنه سواه من الناس للاحداث الكبيرة في الحياة . فالانسان المتوسط يدرك في أعماقه ان هذا التبذير في الاحساس مضر بحياته ، ومن ثم يبتعد عنه ويحرص على الاقتصاد في العاطفة .

وفي حالة الهمشري تجبهنا تلك الحدّة العاطفية التي نلمسها في الصلاة الملتهبة التي ارسلها الى حبيبته « جنا » في عالمها اللامنظور [١] وتلوح لنا في وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة في « النارنجة الذابلة »[٢] وكلا « جنا » و « النارنجة » رمال" منهارة لا يقيم عليها الانسان المتوسط الحكيم سعادته، فالاولى وهم مطلق والثانية مجرد شجرة فانية .

وقد كانت انفعالية الشابي اكثر اتساعا من انفعالية الهمشري حتى كانت العواطف عنده مرضا ناهشا ، فعاش الشاعر يلهث واتعبه الشعر حتى قتله .

---

(١) الروائع لشعراء الجيل . قصيدة «الى جنا الفاتنة» ص ١٧ .
٢) نفس المصدر — ص ١٢

انّ الشعر قد كان هو السلى الاكبر في حياة هذا الشاعر المشتعل ، ومن أجله عاش يتعذب بكل جمال يمرّ به ، وان كان عذابه لذيذا .

اما كيتس فنحن نحتاج الى ان نقف عنده وقفة أطول ، فقد كان الانفعال ، بالنسبة اليه ، هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها . وهذا يخالف الموقف الشائع الذي لا يرى في العواطف الا عرضا يصاحب الاحداث ، ويستحسن الانسان المتوسط أن يتجنبه جهد الامكان . ويكفي ، لكي نشير الى المكانة العميقة التي يحتلها الانفعال من حياة كيتس ، ان نقتطف بيتين رائعين وردا في احدى قصائده . قال :

« أوّاه ، هل وجد قط ذلك الانسان

المنفرد الذي أحبّ ولم تقتله الموسيقى ؟ »[1]

ان المضمون الفكري الذي تنطوي عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعاني هو ان اجتماع الانفراد والحب والموسيقى في حياة اي انسان كفيل بأن يثير انفعاله الى درجة قاتلة . غير أن كيتس كانّ يتحدث عن نفسه ، وقد كان يدرك في مرارة ان الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره .

والحق ان كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار وكأنه كان متجها بكيانه كله الى ان يحترق ليكون شاعرا عظيما . ان الفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والاحساسات الحادة حتى يكاد القارىء المرهف المتذوق لا يقوى على أن يقرأ كثيرا من شعره في جلسة واحدة . وقد عالج كيتس قضية الانفعال في اساليب مختلفة في شعره ، على نطاق عام حينا ، تفصيلي حينا آخر . وأول ما يلفت نظرنا ان شخصياته في القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرهفة شديدة الحساسية تذهب في القدرة على الانفعال المركز الى حدود بعيدة تكاد تصبح شاذة . وهكذا نجد ان (بورفيرو ومادلين)[2] و (لاميا وليسيوس) (٣) و (انديميون

---

(١) قصيدة كيتس Endymion الكتاب الثاني .
(٢) بطلا قصيدة كيتس The Eve of St. Agnes (٣) بطلا قصيدة كيتس Lamia

سينثيا)[1] و (ساترن) (٢) وغيرهم كانوا كلهم متوحشين في حبهم وكرههم سخطهم ورضاهم ، وقلما كانوا يعرفون الوسط • انهم اناس يعيشون مواطفهم ويأكلون قلوبهم •

وهكذا نجد انديميون ـ في القصيدة الوحشية الجمال التي تحمل اسمه ـ مرم بسينيثيا غراما عاصفا لا مثيل له ويترك قلبه نهبا لكل جمال يحيط به هما صغر ، حتى يكاد يتعذب بحبه لاشياء مثل الفراشات وزنابق الماء ضربات قاطع الاخشاب في غابات (لاتسوس) •

اما قصيدة (لاميا) فهي تنتهي بمعانيها اللاشعورية المكتنزة الى ان التفكير مضي على الحياة عندما يحاول ان يقتل العاطفة : لقد كانت (لاميا) أفعى حولت الى فتاة جميلة بقدرة سحرية ، غير أنها كانت مخلصة ، في حبها للطالب ليسيوس) عاشق الشعر والفلسفة ، فبنت له قصرا مسحورا جدرانه من لموسيقى • وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والالوان، تدخل (ابولونيوس) استاذ الفلسفة فيحدّق في (لاميا) تحديقة ثابتة طويلة كشف عن حقيقتها الخيالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل ، واذ ذاك صرخ (لاميا) وتتلاشى • والى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارىء: ماذا في ان يهدم الواقع الملموس خيالات من هذا النوع ؟ غير أن النتيجة التي نتهي اليها (ليسيوس) هي الموضوع الهام بالنسبة لكيتس • ذلك ان ليسيوس) قد مات حالا عندما فقد حبيبته المسحورة ، وسدىً حاول ابولونيوس) انقاذه • وقد كان هذا سر كيتس أيضا •



هذه المبالغة في بذل القوى النفسية لابد أن تؤدي بالشاعر الى ان «يستنفذ» قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثا فجأة ويضطرّ الى ن يموت • فالانفعالية تشبه الاحتراق ، لانها تجعل الشاعر ضعيفا ازاء مظاهر

---

١) بطلا قصيدة Endymion

٢) شخصية بارزة في قصيدة كيتس Hyperion

الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الاشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها .

وهكذا كان الانفعال اول طريق الى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ، لان رصيد الانسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث اذا بالغ في صرفه انتهى الى « افلاس » انفعالي مبكر . وهذا الافلاس هو الباب المؤدي الى الموت . ولنتخيل كيتس او الشابي من دون انفعال . انهما ولا شك يموتان ...

ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا ان نعتقد أن هذا الولع الذي صبّه شعراؤنا على الموت كان يتضمن ادراكا باطنا سابقا للخاتمة المبكرة ، تسوقهم اليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها في كل حياة انسانية . وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئا فشيئا حينما يسرف في طاقة الانفعال .

ولا شك في ان هذا يلوح حماقة للمتوسطين من الناس وهم أغلبية البشر . غير ان منطق العبقرية اجمالا ينسجم مع ما سمّاه (نيتشه) بالرغبة في الفناء للتفوّق على الذات . وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها ؛ فهو بطبعه مسرف ، وان أدى الاسراف الى موته ؛ لا بل انه يسرف لكي يموت . وهو يمنح الاشياء كلها قيما جمالية أعلى من القيم التي يمنحها اياها الفرد العادي ، ويؤدي هذا « المنح » الى الموت .

ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي الانفعال والشعر والموت . فالشاعر يحب الانفعال لانه يؤدي الى الشعر . على انه يلاحظ ان الانفعال هو الموت لان الاول طريق محتم الى الثاني ... ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر ، حتى تصبح الالفاظ الثلاثة في معنى واحد . انها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي اليها في وحدة متينة لا انفصام لها .

وربما كان رأينا هذا محض « جولة » جبنا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الادبي . ولعل الموضوع يحتاج الى ان نواجهه مرة اخرى ..

الباب الثالث

في نقد الشعر

- مزالق النقد المعاصر
- الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

الفصل الأول

مزالق النقد المعاصر

ما زال النقد الادبي بمعناه الحديث فنا ناشئا في آدابنا المعاصرة تنقصه الاسس التي يرتكز اليها في أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة . فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعفوية والاستغراق ، وهي فترة تمر بها الاداب في اوائل يقظتها حين يكون انتاجها غير شاعر بذاته ، فينفجر على صورة ادب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون ان يقف ليراجع هذا الانتاج ويحكم عليه .

والنقد الادبي مرحلة يبدأ فيها الادب العفوي احساسه بذاته على أثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التي لا بد لها ان تنطلق . وهو في حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن ان نسمّيه وعيا بالذات ولهذا نجد المألوف في آداب الامم ان يوجد الفنانون اولا ثم النقّاد .

وما دامت الحاجة الى النقد الادبي قد بدأت تبرز وتتضخم في آدابنا فليس من شك في انه على وشك نمو سريع ، فمتى اقتضت الظروف ان يوجد لون معين من الادب كان لا بد له ان يوجد ، وامامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون • على ان هذا الفرع من فروع التأليف وهو يسير على غير هدى سيضيع جهودا كثيرة حتى يهتدي الى الاسس التي ستوجهه وتحكمه ، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند الى ادبنا المحلي دون ارتكاز الى نظريات النقد الاوربية •

والمزالق التي يجابهها النقد العربي اليوم اكثر مما يمكن معه الاطمئنان، فالناقد يدخل هذا الميدان المضل دون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا اسس يعتمد عليها في احكامه ، وانما يجد مكان ذلك احساسا داخليا مبهما يهتف به انه ، وهو يسلك مسلك الناقد ، انما يضع بنفسه خططا وقوانين وأسسا ، ذلك لانه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها • ومن هنا ينشأ في نفسه التهيّب ويحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد في الاحكام والا ّ جرفه تيار الابتذال • وهذا فيما نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة، ويهمه الا يضل الطريق • فالنقد في هذه المرحلة من مراحل نمو ّنا الثقافي موضوع دقيق خطير ، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما يمر بنا اليوم باسم النقد فيلوح لنا اذ ذاك مظهرا من مظاهر صبانا الثقافي لا اكثر •

واحد المزالق الشائعة التي يكثر سقوط الناقد العربي المعاصر فيها ، مزلق يغلب على ظننا انه صدى للابحاث السايكولوجية الحديثة التي تصب اهتماما ضخما على الفنّان نفسه حين تحاول تقديم انتاجه الفني • وقد بات شائعا ان يكتب الكاتب مقالا في نقد قصيدة او ديوان شعر فينتقل دون وعي الى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية • وليس من الضروري، لكي يتم السقوط في هذا المزلق ، ان يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته، وانما يكفي ان يقول ان هذه القصيدة تدل ّ على ان الشاعر جبلي ّ مثلا ،

وانه يعيش حياة هادئة ونحو هذا لكي يخرج كليا عن حدود مملكة النقد الادبي ويدخل في نطاق سيرة الحياة .

ذلك ان المهمة الادبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية ، في دراسة موضوعية خالصة ، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام ، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية ،ويتحدث عن الموضوع واسلوب الشاعر في تناوله ، ويعين الاساس الذي ترتكز اليه الفكرة العامة ، وقد يخرج الى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر ، ولا بأس في أية اتجاهات أخرى لا تخرج عن هذه الحدود ولا تدخل في نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية ، فهذا يدخل في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الادبي .

وأقرب المزالق الى مزلق السيرة هذا ، اتجاه الناقد الى العناية بما في القصيدة من أفكار وجعلها الاساس في نقده . وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن الذي تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها في الاذهان فبات لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به ايمانا عميقا ويتحمس له . ومهمة الناقد الادبي شاقة لان عليه ان يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التي يدرسها ، فالمهم بالنسبة له هو القصيدة لا نوعية الآراء التي تحملها . والحقيقة ان استهواء الافكار والاراء استهواء خطر لا سبيل الى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء مما يمس القضايا الحساسة في انفسنا ، انسانية كانت أو قومية او فردية . وكثيرون من الناس يجنحون دون وعي الى الاعجاب بكل قصيدة تعبر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تغافلا تاما . وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر ، وهي حالة يقع فيها كثير ممن يكتبون في النقد ، فالقصيدة عندهم رديئة لانها تحتوي على رأي في الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر قيمة فنية تؤثر في حكمنا على شعره .

والمشكلة الاساسية في هذا المزلق ، ان الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئا منفصلان . ويمكن أن نقول اجمالا ان الموضوع ينبغي ان يؤثر في القصيدة لا في الناقد ، فكل ما يهم الناقد ان يلاحظ هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون ان يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية ، فهذه تدخل في حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والادبية ، وهي ان أستأهلت من الناقد التفاتا فهو التفات الاشارة . الذي لا يعفيه من نقد القصيدة نقدا موضوعيا . والسقوط في هذا المزلق يستطيع ان يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير ، فيكفي أن يهتم الكاتب بالاشارة الى آراء الشاعر حتى دون أن يناقشها لكي يخرج من حدود مهمته ، ومن نماذج هذا الخروج ان يقول الناقد للقارىء ان الشاعر يحب الطبيعة او انه شديد الحساسيّة بدليل قوله ... وانه يدعو الانطلاق بدليل قوله ... ونحو ذلك . فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة لـه بالنقد .

ومن ابرز المزالق التي يحذرها الناقد المثقف ما يمكن ان نسمّيه بالنقد التجزيئي" ، وهو ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولا تفصيليا يقف عند المظاهر الخارجية ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلا فنيّا مكتملا . وأظهر اعراض هذا النقد اعتبار القصيدة مجموعة من المعاني وحدتها البيت على الاسلوب القديم . وفي هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشا في اسلوب كلامي ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال او القبح . ويصبح ناقد هذا النوع خطرا حين يكون ذكيا بارع الاسلوب ، فهو اذ ذاك يفلح في تضليل طالب الادب الناشيء وتوجيهه وجهة مغلوطة في التذوق والحكم ، فبدلا من أن يقدم له اسلوبا منهجيا في تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لاذعة هنا وهناك . مثل هذا الناقد ينسى ان النقد الحقيقي" يبدأ بعد هذه المرحلة التي تقف عند الثوب الخارجي" وتترك جوهر القصيدة مطمورا بعيدا عن تذوق القرّاء .

واحد المزالق ان يعتاد الناقد ان يكون سلبيا في احكامه فبدلا من ان

يدل على مواطن الجمال في الشعر المنقود ، يكتفي بتبرئته من المعايب الشائعة. ونموذج هذا تلك العبارة التي يكررها الكتّاب حين يحاولون الحكم على شاعر مقبول ، وهي قولهم « انه شاعر حقيقي يشعر ولا ينظم .. » أفلا تتضمن كلمة « شاعر » معنى « الحقيقيّ الذي يشعر » ؟ ومتى كان الشاعر يمتدح بانه ليس « نظّاما » ؟ ومن امثلة هذه الاحكام السلبيه ما قرأناه لاديب كبير في نقد ديوان لشاعر معروف . قال : « لا تكلف ولا تبذل ولا لف ولا دوران ولا بهرجة بيانية وعروضية ولا تفتيش مضن عـن أوابد الكلم والمعاني . » ولسنا نفهم كيف يكون هذا مديحا الا اذا اصبح مجرد خلو الشعر من بعض العيوب الفادحة يمكن ان يعد فضيلة تمتدح ، والا اذا كان المعنى ان شعرنا اليوم يقوم على اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضني عـن الالفاظ .

وأحد المزالق الخطرة يكمن وراء استهواء الافكار والسكّر بالنظريات، وهو مزلق يتردّى فيه اولئك الموهوبون الذين قال عنهم (ت.س. ايليوت) في بعض مقالاته انهم يملكون عبقريات خلاقة ، الا انهم ، لتعطل في قواهم المنتجة ، راحوا يتسلّون بالنقد الادبي . مثل هؤلاء عادة يحوكون حول القصائد نظريات متحمسة او تفسيرات من لون بعيد عن الاصل بعدا كبيرا فلما يلاحظونه ، فهم منتشون ببريق الفكرة التي ابتدعوها وليس على القصيدة الا ان تنضغط وفق القالب الذي يريدونه .

وقريب من هؤلاء أولئك الذين يحملون عن القصائد آراء سابقة قبل ان يقرأوها فليس أخطر من هذا الاستعداد العاطفيّ ، لانه احيانا ينوّم حاسة التذوق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأيا غير مقبول .

اما اغراء الاسلوب والانتشاء بالالفاظ والتعابير فهو شرك للناشئين من النقاد الذين يسكرهم احساسهم بالقدرة على التعبير فينشئون مقالا منمقا عالي الاسلوب مكتمل الانشاء ، الا انه لا يمسّ القصيدة التي يتناولها الا مسّا خفيفا ، ومن هؤلاء فئة تغرم بكتابة المقدمات التاريخية المتعلقة بموضوع

الشعر . واعرف أديبا يكتب في نقد قصيدة تصف سنابل القمح في حقل فيبدأ من تاريخ صنع اول طاحونة هوائية .

هذه المزالق كلها قائمة امام الناقد العربي المعاصر تفرضها عليه الظروف التاريخية التي واكبت نهضتنا الحديثة ، وهي بما فيها من استهواء توشك ان تلقف كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال محفوفا بالخطر. وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة اصبح لا بد له أن يذهب في الضحايا ويساعد في اسلام ادبنا المعاصر الى الفوضى والاضطراب .

الفصل الثاني

الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

تتجلى ، لمن يراقب النقد العربي المعاصر ، ظاهرة خطيرة شائعة فيه ، ملخصها ان النقاد يتغاضون تغاضيا تاما عن الاخطاء اللغوية والنحوية والاملائية فلا يشيرون اليها ولا يحتجون عليها . وكأنهم ، بذلك ، يفترضون ان من حق اي انسان أن يخرق القواعد الراسخة وان يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد وان يبتدع انماطا من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف ، وكأن من واجب الناقد ان يوافق على ذلك كله موافقة تامة فلا يشير الى الاغلاط ولا يحاول حتى ان يعطي تلك الاغلاط تخريجا او مسامحة . ولقد اصبح هذا التغافل هو القانون النافذ في كل نقد تنشره الصحف الادبية ، حتى لقد يتصدى الناقد الى نقد ديوان شعر مشحون بالاغلاط المخجلة فلا يزيد على ان يكيل كلمات الاعجاب للشاعر على تجديده وابداعه ، مهملا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة ، على فوضى التعابير والاخطاء . افلا ينطوي

هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ والى اي مدى ينبغي ان يعد الناقد نفسه مسؤولا عن لغة الشعر المعاصر ؟

والواقع ان ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس الا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها ، فان مصدر هذا الازدراء منهما واحد ، وفي وسعنا ان نعود بالظاهرة الى منابعها الحقة في حياتنا المعاصرة نفسها . وليست اللغة بمختلف مظاهرها، الا مرآة تنعكس فيها حياة الامة التي تتكلمها .

ان الجذور الرئيسة لهذه الظاهرة تختبىء في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر مؤداها ان الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الاديب وقد يشيران الى نقص صريح في ثقافته الحديثة .وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في انفس الشعراء والكتاب حتى اصبحت تعني لديهم ان التجديد يتجلى فعلا في ازدراء القواعد النحوية واهمال القاموس والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الامة كلها . ولعل الناقد العربي ملزم بان يعترف اليوم بانه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء اذا ما هم بتنبيه شاعر الى كلمة مغلوطة او قاعدة مخروقة في شعره . ليس ذلك لان الناقد يقر الخطأ ، وانما لانه يخشى ان يقال عنه انه ناقد رجعي لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد ، ولم يسمع بعد بان المضمون اهم من الشكل او انه العنصر الاوحد في القصيدة التي ينقدها .

ان القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم . وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحا بتارا في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو الى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الاسباب الواهنة . ولم ترتفع ، في ردع هذه المدارس ، الا اصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها . وليس لهذا الصياح — في نظر العلم — اسم غير الارهاب الفكري . وان واجب الناقد المخلص ليقتضي ان يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات . ذلك ان الاسماء انما تكتسب قيمتها من

الحقائق التي تسندها . ثم ان قضية اللغة العربية يجب ان تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصيّة باعتبارنا كتابا مجددين ذوى ثقافة حديثة . وبعد فهل حقا تستطيع الدعوة الى سلامة اللغة أن تسلب الناقد صفة التجديد ؟ وهل حقا حقا ان سلامة اللغة ليست شرطا في جمالية القصيدة ، كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا ان نصدق ؟ وهل يسوغ لاي ناقد ، مهما كان حديثا في ثقافته، ان يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن اية قصيدة حافلة بالاغلاط المشوهة والتعابير الركيكة ؟

ان الامة العربية تمرّ اليوم بمفرق هام من مفارق حياتها ، ونحن ملزمون بأن نعمل ، كلّ في الجهة التي تؤهله لها فطرته ، في سبيل ان نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ونتنج في الحقول كلها . وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها . ان هنالك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي ان تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاء مبرما . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، ام كانت تتعمد ـ لغرض مبيّت ـ ان توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها ، فان علينا ان نتصدى لها وناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من ان يعبث بها عابث غير مسؤول . وانه ليحزننا ان نرى اكثر نقادنا غير عابئين . والا فما الذى جعلهم يسكتون سكوتا متصلا على الظاهرة اللغوية الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة واخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتدّ به ؟ لماذا لم يحتج اي من نقادنا على « أل » التعريف وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الافعال فيقولون في مثل الاشياء التاليـة :

أقماصه الترنّ في الهياكل
الاروقة المعـاول

الترن في الشوارع الغوائل
والاكهف المنازل
التود ان تحبس بي الحياة والتجددا[1]

ولماذا سكت الناقد العربي على دخول (أل) هذه على المنادى بـ (يا) في مثل الابيات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا اليوزع في فصولها
ألم يك التراب من أصولهـا
ألم اكن انا من التراب ، يا اليبخبخ المطر[2]

ان دفاع بعض هؤلاء الشعراء بان هذه الاساليب السقيمة قد وردت في شواهد النحو[3] دفاع ضعيف . ذلك اننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الاولى التي كانت تعزل بطنا من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف . واقد ثبّت القرآن ، بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشذوذ والعبث. ثم ان قواعد النحو ليست الا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعات ، والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لابد ان تضيع

---

(١) قصيدة عنوانها (اللحم والسنابل) لنذير عظمة نشرتها مجلة (شعر) في عددها الثالث صيف سنة ١٩٥٧ .
(٢) القصيدة السابقة نفسها لنذير عظمة .
(٣) وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الاغلاط فدخلت (ال) على الفعل في أكثر من شاهد واحد المشهور منها :
ما أنت بالحكم الترضى حكومته
ولا الاصيل ولا ذو الراي والجدل
ودخلت (ال) على المنادى في قول الشاعر :
فيا الغلامان اللذان فرا اياكما أن تعقبانا شرا

قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي • ان لزوم القاعدة النحوية صورة من احساس الامة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمّة أصيلة • ومـا القواعد النحوية ، بعد ، الا عصارة الالسنة العربية الفصيحة عبر مئات مـن السنين ، فلن يكون في وسع شاعر اليوم ان يلعب بها اطاعة لنزوة لغوية عابرة•

ولنتساءل ، على كل حال ، عن المكسب التعبيرىّ الذي يحققه الشاعر من ادخاله (أل) على الفعل مثلا • ولا بد ان يسوقنا هذا الى ان نتساءل اولا لماذا كانت الافعال غير قابلة لدخول (أل) عليها ؟ في الواقع ان قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الانسانية خضوعا تاما ، وما من قاعدة معقولة قط الا وفي وسعنا ان نلتمس لها سببا انسانيا يدعمها • وانما تدخل (أل) على الاسماء لانها أسماء ولها صفة الاسمية ، او صفة التجريد بكلمة اخرى • فالاسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة • ومثلها في هذا الصفات • ان وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه • وليست كذلك الافعال • هنا ، في الافعال ، يمتدّ مجال الانسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها • ان قولنا « جاء » يمتلك من الحياة الزاخرة ما لايملكه الف اسم والف صفة • هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء ، وهذه الانسانية الكاملة التي يتضمنها وهذا الزمن الذي يختبىء في ثنايا الحروف ، كل ذلك يميز الفعل ويجعله اوثق ارتباطا بالحياة نفسها • ولذلك كان الفعل اشرف ما في اللغة ، واليه تستند الجمل والعبارات • الفعل هو حقـا انسانية اللغة ، اذا صحّ هذا التعبير • ومن ثم فاية خسارة جسيمة ان تدعو مدرسة كاملة اليوم الى ان نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك ان ادخال (أل) على الفعل يعني حتما ان يكف الفعل عن أن يكون فعلا ، ويكتسب جمود الاسمية • والواقع انه ، اذا تأملناه ، يتحول الى نوع من « الصفة » ويفقد طابع الامتداد الزمني[1] وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة

---

(1) يعرب النحاة (أل) التي تدخل على الفعل على انها

القاسية التي نجدها في الابيات التي اقتبسناها سابقا :

أقفاصه الترنّ في الهياكل
الاروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والاكهف المنازل
التودّ ان تحبس بي الحياة والتجددا

هذا ، في الحق ، كلام صلد لا ليونة فيه ولا عذوبة ، تترادف فيه المجردات التي توحش القلب الانساني وتشعره بجفاف الدنيا التي يصوّرها الشاعر • وكم كانت الابيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو ان الشاعر اعطانا افعالا طبيعية تتنفس بين الاسماء وتخفف من وحشة التجريد فيها • ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد ، فيما يلوح ، قيودا مرتجلة قيدنا بها اسلافنا النحاة دونما سبب موجب • ولذلك رضي أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها ، من الافعال التي هي مصدر الضوء والدفء في اللغة ، ثم ان (أل) هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة ولا أدري لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها • هذا نموذج :

الوحدة الفـراغ
والدم الصقيع
والركود السأم الجامدُ [1]

ان هـذه =

= مجرد تسمية كان الفرض منها التمييز . ذلك أن (ال) الموصولة — اذا درسنا امثلتها وتأملنا — ليست الا (ال) التعريف نفسها . وانما اراد النحاة بها ان يفرقوا بينها وبين التي تدخل على الاسماء . ونحن نرى ان (الذي) وسائر الموصولات ليست الا وسائل تحاشى بها اللسان العربي ادخال (أل) على الفعل وبذلك حفظ له فعليته واصالته . وهذه هي القيمة الوحيدة للموصولات ، وهي قيمة عظيمة لا ندري لماذا لم يعد هذا الشاعر الحديث يقدرها ؟

(١) نذير عظمه — القصيدة المذكورة سابقا .

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) ستة أسماء وصفة ، وكلها معرف بأل • ما أشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات ! وأي بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة !

وبعد فمهما كانت هذه الدعوة وامثالها بريئة من القصد السيء فهي ، على كل حال ، دعوة مجحفة تنطوي على بذور مميتة لن تنتهي باللغة العربية الى الخير •وقيام مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسؤولية خطيرة• فمن سواه يستطيع ان يتصدى لانقاذ اللغة والشعر من ان ينقادا لدعوات الموت والفناء هذه ؟ اننا لندرك ان هناك اليوم في صفوف هذه الامة قوى متربصة تنطوي على الشرّ وسوء النيّة ويهمها ان تهدم العروبة على أي وجه يتاح • ولعلّ الحرب العلنية ليست أفظع وسائل هذا العدو في محاربتنا • فان له أساليب اخرى اخفى واشدّ مضاءً • وهل أخطر من ان يضعف ايمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة ؟ واذا اضعفنا ذلك الايمان أفلن نكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ انه ليحزننا ان نقول اننا ، حتى الآن ، قد مضينا في هذا طويلا ، وان بين ايدينا الآن جيلا يتشكك في منطقية القواعد البديهية ويستخف باللغة معتقدا أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينمّ عن التجديد الحق والتحرر الفكري • واني لاجزم ان بين الادباء انفسهم فئة تؤمن بأن التنبيه الى اغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد • وقد تكون أول تهمة توجه الى هذا الناقد انه غير مثقف في النقد الادبي الحديث •

على اننا لا ندعو الى التمسّك بقواعد اللغة لذاتها • ولسنا نحب ان ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة ، او يدعو الى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها • لا بل أننا نؤمن أعمق ايمان بالتجديد المبدع ونعتقد ان هذا التجديد لا يتمّ الا على أيدي الشعراء والادباء والنقاد المثقفين الموهوبين • غير ان هذا كله شيء ،

والعبث بالمقاييس شيء آخر . نحن نرفض بقوة وصرامة ان يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد ان قافية تضايقه او تفعيلة تضغط عليه . وانه لسخف عظيم ان يمنح الشاعر نفسه اية حرية لغوية لا يملكها الناثر .[1] فمن قال ان الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الاطار اللغوي لعصره ؟

ان كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر . ولسنا ، على كل ، نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطىء ويرتكب المحذورات ما شاء دون أن يحاسب ؟



بعد أن شخّصنا جوهر الظاهرة التي لفتت نظرنا في نقدنا المعاصر وفسرناها بانها ، في حقيقتها ، موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الاداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون ، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الادبي وبحياتنا القائمة . فما من ظاهرة أدبية الا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للامة ، فهل هذه الظاهرة اصيلة ؟ هل تنبع من موقف امة تتحدر من مثل تاريخنا الادبي العربي ؟ ام انها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفودا متعسفا على نحو ما وفدت عشرات الاشياء الاخرى من الغرب ؟

ان الظواهر الادبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها . فكل ظاهرة مندفعة في الامة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . واذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون ، فان معنى ذلك ان في

---

(1) هذا رايي ، رغم علمي بوجود باب سماه الالوسي (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) .

اعماقنا احساسا باننا كنا سابقا نبالغ في العناية باللغة حتى اختلّ التوازن . وذلك حق ومن واجبنا ان نعترف به . ان ادبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي فانتقل من تطرف ادباء الفترة المظلمة في التمسّك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية ، الى تطرف عصرنا في اهمال المظاهر الخارجية . على ان العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد ان تكون قد استوفت حركة ردّ الفعل هذه استيفاء تاما . هذا فضلا عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ في اقصى اليمين الى خطأ في أقصى اليسار . فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف في الوسط ، مسيطرين تمام السيطرة ، على المضمون والاداة في وعي واتزان . والا فلا بد لنا ان نبقى اطفالا مخطئين الى الابد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب ايثارنا للشكل .

والواقع ان السبب المباشر في استمرار حركة ردّ الفعل هذه أطول مما يصحّ هو أن الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الاوروبي ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج في الابداع والعبقرية لا يمكن ان يصله الفكر العربيّ الا بالتقليد والاقتباس والنقل . وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة ، أغلق الناقد العربيّ الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الاساتذة النقاد الاوربيين ، دون ان يفطن الى ان النقد الاوربي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالا تاما عن تاريخنا . وكيف يتاح لنا ان نطبق أسس ذلك النقد الاجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب ، وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا ان نحتق ذلك التطبيق الا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي اكثر ما يقع ؟ ومن يجرؤ ان يزعم ان الذهن العربي ليس مفعما بالخصب والحياة ، واننا لا نقتله قتلا عندما نضغطه في قوالب من التفكير الاوربي جاءونا بها مؤخرا وشهروها في وجوهنا ؟ اننا لا نصدر في عقيدتنا

هذه عن تعصب ولا عن ضعف ايمان بغنى الاداب الاوربية وجمالها . ولكننا نقول ، ونصرّ على القول ، ان لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وان النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف ، بالضرورة ، عن النقد الاوربي ، ولا بد لنا ان نستقرىء نحن القواعد ، من شعرنا ، ومن أدبنا ، في هذا الوطن العربي ، وباللغة العربية .

وليست الظاهرة التي ندرسها في هذا المقال الا نموذجا واحدا من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذى يقع فيه الناقد العربي اذا هو اسلم قياده مغمض العينين للنقد الاجنبي الوافد . ذلك ان الناقد الفرنسي مثلا ، قلما يحتاج الى ان يفرد بابا لنقد الاخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي وذلك لمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الاخطاء فعلا ، واذن فعلى اي وجه يستطيع الناقد العربي ان يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالاغلاط ؟ ان المحاكاة ،في هذه الحالة ، لا تتمّ الا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته فيقف متفرجا على هموم القصيدة العربية تاركا شعرنا يعاني من مشاكله دوننا يد تمد لانتشاله او صوت في الدفاع عنه .

على ان النقد الاوربي لا يقف في ضرره عند هذا ، وانما ينصب لناقدنا شركا أخطر وأشد . هذه النظريات الادبية الممتعة ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الاوربي .. هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الاجنبي هناك .. انها تعمل في نقادنا عمل السحر فتبهرهم وتسكرهم وتفقدهم اصالة أذهانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم . فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما كتبه ايليوت ورتشردز وبرادلي ومالارميه وفاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا . ويكون اول ما يضحي به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية فبدلا من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والاغلاط نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيدة منزهة لكي يتاح له ان يحللها ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الاجنبية التي لا تنطبق على شعرنا اطلاقا ولم توضع له .

ان هذا الناقد العربي الذي يتحرق شوقا الى ان يجاري الناقد الاوربي في حديثه عن المدارس والنظريات الكبيرة ذات الطابع النفسي والفلسفي ، لا يجد أمامه الا قصائد عربية مزرية ، ضعيفة الانشاء ، يتعثر السمع بغلطة عروضية في كل ثلاثة اشطر منها • ومن ثم فانه مضطر اضطرارا الى ان يغمض عينيه عن عيوبها ، لكي يتاح له ان يعيش في جنة النظريات المسحورة التي استقاها من النقد الاجنبي • وبهذا يتغاضى عن مشكلة قائمة تحت بصره لكي يتحدث عن مشكلة مستحبة يودّ لو وجدت بالرغم من كل شي •

ان اللوم في هذا كله لا يقع على نقاد اوربا الذين لم يتوقفوا ليشيروا في مقالاتهم الى اخطاء لغوية ونحوية كالتي يجب أن يشير اليها الناقد العربي• وانما نحن الملومون• فلماذا ينبغي أن يعنينا النقاد الاوربيون اذا كانت القصائد التي نتناولها نحن بالنقد مثقلة بمشاكل من نوع لا يحملون همه؟ ولماذا نحكم اولئك النقاد الاجانب في الشعر العربي الذي يتحدر من تاريخ لا صلة له بتاريخهم الادبي ؟ وما هذه « المنجهية » التي تجعل الناقد العربي يتعالى عن مواجهة مشاكل شعرنا الواقعية لمجرد أن الاساتذة المترفين من نقاد الغرب لا يتناولون مشاكل مماثلة في شعرهم ؟

هذا الموقف العجيب ينم عن ان الناقد العربي لا يرى في عملية النقد الا ترفا فكريا ووسيلة يستعين بها على اللعب بنظريات النقد الاوربي • فليس المهم ان يدرس مشاكل الشعر العربي لكي يضع الاسس الموضوعية لنقد عربي حديث ، وانما المقصد ان يشغل نفسه بتطبيق النظريات الاجنبية على هذا الشعر بأي ثمن • ان واقع شعرنا ليس هو الذي يملي على نقادنا مايكتبون وانما ينقدون ليسلوا أنفسهم ويسلونا بالكلمات الكبيرة الممتعة التي ابتدعها الاوربيون في أوقات فراغهم • والحق أن مسؤولية الناقد العربي تقضي عليه اليوم بألا يكون له فراغ قط • ذلك ان شعرنا ـ كسائر جهات حياتنا العربية ـ مثقل بالمشاكل ، وفي وسع همومه ان تشغلنا اعواما طويلة قبل أن نفرغ

لطبيق النظريات الممتنعة عليه • ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربي ــ بعد الحرب العالمية الثانية ــ قد واجه صدمة غير هينة بسبب الدعوة المتطرفة الى الحرية حتى بدت علامات الاحتضار تلوح على أكثر من واحدة من المدارس الحديثة ، واذا لم تتدارك هذا الشعر فسرعان ما سيموت • فهل نريد حقا ان نمضي في اللعب بالنظريات الاوربية والكلمات الاجنبية ذات البريق والسحر ؟ ام ان الشعر العربي سيعز على نقادنا فيقفون صفا واحدا ليسندوه ؟

ومهما سيكون موقفنا فلعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان موقف نقادنا من الفكر الاوربي يكاد يكون موقف استخذاء • ان بعضهم يعتقد اعتقادا جازما اننا اقلّ موهبة من شعراء الغرب وان علينا ان نعترف نظرياتهم ونأكلها أكلا اذا نحن أردنا ان ننشيء شعرا عربيا ونقدا • لا بل انا اقول ان مادة شعرنا وحياتنا العربية اغنى واخصب بكثير من مادة الشعر الاوربي المعاصرــلاسباب منطقية لا محل الان لبسطها ــ وان موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربي هذا ، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الارض الموهوبة ونقادها وأدبائها في يوم قريب • ولكن هذا لن يحدث الا بعد أن نؤمن بأنفسنا • ان الامم المبدعة هي دائما امم تثق بانها موهوبة • واما الامم التي تزدري ذاتها وتقف وقفة الهوان امام سواها فلن تبدع شيئا على الإطلاق • فلنكفّ عن الانحناء للغرب • اننا قد سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والانكليزية في النقد العربي واصبحنا تتعطش الى نقد محليّ ، التجديد فيه منبعه العروبة ؛ والمصطلحات فيه ترتكز الى مظاهر في الشعر العربي نفسه • واني لاهيب بالجيل الناشيء من النقاد ان يتجهوا الى انفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربي الخصيب أثماره ، وسرعان ما سوف تكتشف الامة المنابع الحقة في كيانها الفكري ، المنابع العربية التي لن يغتني الاديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها •

فهارس الكتاب

- ١ -

ثبت الاعلام

(ن)

(هـ)

ـ ٢ ـ

ثبت الموضوعات

صفحة

القسم الثاني من الكتاب

صفحة

تواريخ النشر الاول لفصول الكتاب

عنوان الفصل	المجلة التي نشر فيها	التاريخ
بداية الشعر الحر وظروفه	الأديب	يناير ١٩٥٤
الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر	الآداب	آب ١٩٥٧
المشاكل الفرعية في الشعر الحر	الآداب	شباط ١٩٥٨
قصيدة النثر	الآداب	نيسان ١٩٦٢
هيكل القصيدة	الآداب	١٩٦٠
أساليب التكرار في الشعر	الأديب	مايو ١٩٥٢
دلالة التكرار في الشعر	الآداب	تشرين الأول ١٩٥٧
الشعر والمجتمع	الأديب	يوليو ١٩٥٣
الشعر والموت	الآداب	تموز ١٩٥٤
مزالق النقد المعاصر	الأديب	مايو ١٩٥٣
الناقد العربي والمسؤولية اللغوية	الآداب	تشرين الثاني ١٩٥٩

آثار المؤلفة

١ ــ عاشقة الليل (شعر) الطبعة الاولى : بغداد ١٩٤٧

الطبعة الثانية : بيروت ١٩٦٠

٢ ــ شظايا ورماد (شعر) الطبعة الأولى : بغداد ١٩٤٩

الطبعة الثانية : بيروت ١٩٦٠

٣ ــ قرارة الموجه (شعر) الطبعة الأولى : بيروت ١٩٥٧

الطبعة الثانية : بيروت ١٩٦٠ نفدت

٤ ــ قضايا الشعر المعاصر (نقد) الطبعة الاولى : بيروت ١٩٦٢

الطبعة الثانية : بغداد ١٩٦٥

مطبعة دار التضامن